



RUI FILIPE
DUARTE MARQUES

TUNAS EM PORTUGAL:
ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO, NEGOCIAÇÃO E
TRANSFORMAÇÃO SOCIAL ATRAVÉS DA MÚSICA.
Um estudo sobre a Tuna Souselense.



RUI FILIPE
DUARTE MARQUES

TUNAS EM PORTUGAL:
ESPAÇOS DE CONSTRUÇÃO, NEGOCIAÇÃO E
TRANSFORMAÇÃO SOCIAL ATRAVÉS DA MÚSICA.
Um estudo sobre a Tuna Souselense.

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música - Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e sob a coorientação do Doutor Daniel Jorge Seixas de Melo, Investigador Integrado do CHAM, FCSH, Universidade NOVA de Lisboa.

Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

o júri

presidente

Professor Doutor Nelson Fernando Pacheco da Rocha
Professor Catedrático, Universidade de Aveiro

vogais

Professor Doutor Rui Manuel Pereira da Silva Bessa
Professor Adjunto, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Doutor Manuel Deniz Silva
Investigador Contratado, Universidade Nova de Lisboa

Doutora Maria João Durães Albuquerque
Técnica Superior, Ministério da Administração Interna - Divisão de Documentação e Arquivo

Doutor Pedro Filipe Russo Moreira
Professor Adjunto Convidado, Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa

Professora Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

Professora Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana (Orientadora)
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

Professor Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

agradecimentos

Os meus sinceros agradecimentos aos meus orientadores científicos, Maria do Rosário Pestana e Daniel Melo. Estou-lhes profundamente grato pela partilha de conhecimento, pela sua disponibilidade e por todo o apoio durante este percurso. Agradeço também à Fundação para a Ciência e Tecnologia, à Universidade de Aveiro e ao INET-md, por terem oferecido as condições necessárias à concretização deste trabalho, bem como aos membros do júri que avaliou esta tese, pela atenção que lhe dedicaram e pelos seus comentários instigantes. Agradeço igualmente a todas as pessoas e instituições que comigo colaboraram, particularmente aos membros da Tuna Souselense. Um agradecimento muito especial à minha família e à Milene, por terem sabido mostrar-se presentes durante as minhas ausências.

palavras-chave

música, associativismo musical, tuna, práticas musicais locais, memória, preparação e apresentação musical, aprendizagem ao longo da vida

resumo

Esta tese inscreve-se no domínio da etnomusicologia e centra-se na atividade de grupos e associações musicais designados 'tuna'. Consiste num contributo para ampliar o conhecimento sobre os fenómenos de emergência e disseminação de tunas em Portugal, sobre as constituições instrumentais, repertórios musicais e contextos de atuação que, ao longo do tempo, enformaram as tunas enquanto modelo performativo, e sobre o papel das práticas musicais promovidas por estes grupos em processos de construção, negociação e transformação social. A investigação tomou como ponto de partida um estudo de caso sobre a Tuna Souselense, sediada na vila de Souselas. Conciliando abordagens de estudo diacrónicas e sincrónicas, documento o percurso desta instituição entre 1910 e 2015 e discuto o papel que exerceu em distintos contextos sociais e políticos ao longo deste período. Partindo de dados que decorrem da realização de trabalho de campo, exploro o contributo da ação artística e pedagógica da Tuna Souselense para a construção da sociedade local e para o desenvolvimento cultural e educativo da comunidade em que está inserida.

keywords

music, musical associations, tuna (musical group), local musicking, memory, rehearsal and musical performance, lifelong learning

abstract

This thesis lies within the domain of ethnomusicology and focuses on the activity of musical groups and associations named tuna. It consists of a contribution to broaden the knowledge on the phenomena of emergence and dissemination of this kind of musical group in Portugal, on the instrumental constitutions, musical repertoires and performance contexts that, over time, shaped tunas as a performative model, and on the role of musical practices promoted by these groups in processes of social construction, negotiation and change. The research took as its starting point a case study about Tuna Souselense, based in Souselas. Combining synchronic and diachronic approaches, I document the history of this institution between 1910 and 2015, inquiring the role it played in different social and political contexts throughout this period. Based on data from fieldwork, I look into the contribution of Tuna Souselense's artistic and pedagogical role for the construction of local society and for the cultural and educational development of the community that contextualizes this musical association.

Índice

Lista de siglas	v
Índice de figuras, tabelas e anexos.....	vii
1. INTRODUÇÃO	1
Apresentação do estudo de caso	2
Clarificação terminológica	3
1.1. Problemática	4
1.1.1. Sobre a falta de conhecimento sobre as tunas e as constrações que dela decorrem	7
1.1.2. Sobre o papel das associações musicais no desenvolvimento da sociedade local: desconstruindo um <i>lugar-comum</i>	8
1.1.3. Sobre o papel da memória na conceção da identidade da Tuna Souselense.....	9
1.2. Objetivos	10
1.3. A literatura sobre as tunas em Portugal	11
1.4. Metodologia e percurso(s) da investigação	14
1.4.1. Tunas em Portugal: enquadramento histórico (2010-2011).....	15
1.4.2. O estudo de caso sobre a Tuna Souselense: primeiros contactos com o ‘campo’ (2011-2012)	17
1.4.3. Novas linhas de pesquisa: a Casa Olímpio Medina e os maestros Joaquim Pleno e Manuel Eliseu (2012-2013)	18
1.4.4. “Pega nesse bandolim e vem tocar com a gente!” – o período de observação participante (2013-2015).....	19
1.5. Estrutura da tese	20
2. PARA UMA HISTÓRIA DAS TUNAS EM PORTUGAL: MÚSICA, ASSOCIATIVISMO E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL	23
2.1. O movimento associativo em Portugal: uma breve síntese histórica (c. 1850 - c. 1910)	24
2.1.1. O associativismo musical em Portugal: emergência e consolidação	27
2.2. O papel do associativismo musical na expansão da ‘esfera pública’ e na transformação da sociedade local	31
2.3. Sobre a evolução semântica do termo ‘tuna’	33
2.3.1. Das <i>estudentinas sem estudantes</i> às tunas académicas.....	34
2.4. Processos de institucionalização e proliferação de tunas em Portugal	36
2.4.1. O papel disseminador das tunas académicas	36
2.4.2. As tunas como veículo para a afirmação de identidades profissionais	38
2.4.3. As tunas no contexto do associativismo republicano.....	43
2.4.4. Tunas no feminino – associativismo feminista e beneficência.....	46
2.4.5. Um fenómeno em expansão – a proliferação de tunas em localidades na periferia dos centros urbanos.....	48
2.5. O instrumentário das tunas – metamorfoses e ambiguidades	49
2.6. O repertório das tunas - contextos performativos e intersecções	55

3. O PAPEL DA PARTITURA EM PROCESSOS DE DISSEMINAÇÃO DE REPERTÓRIOS MUSICAIS – UM ESTUDO DE CASO SOBRE A ATIVIDADE EDITORIAL E COMERCIAL DA CASA OLÍMPIO MEDINA..59	
3.1. A Edição Musical em Portugal na transição para o século XX	60
3.2. A Casa Olímpio Medina - um estudo de caso.....	62
3.2.1. Antecedentes: Olímpio de Medina e o Salão Beethoven.....	62
3.2.2. <i>Magnum Opus</i> – a fundação da Casa Olímpio Medina.....	64
3.3. Caracterização do acervo de partituras da Casa Olímpio Medina	66
3.4. “Fazem-se arranjos para quaisquer grupos” - uma <i>indústria artesanal</i> de partituras.....	68
3.5. “Os mais extraordinários êxitos do momento” - as edições impressas da Casa Olímpio Medina	71
3.6. “Para todo o País, Ilhas e Ultramar” – o papel da Casa Olímpio Medina na constituição de um repertório central.....	74
4. TUNA SOUSELENSE – UMA HISTÓRIA FEITA DE MEMÓRIAS.....	77
4.1. O átrio da Tuna Souselense: para uma “etnografia da memória”.....	78
4.1.1. Fragmentos de memória: os símbolos da Tuna Souselense	80
4.2. Para uma história da Tuna Souselense.....	83
4.2.1. A Tuna Souselense no despontar da Primeira República	83
4.2.2. “O primeiro maestro”: Manuel Eliseu e a reorganização da Tuna Souselense, em 1938.....	89
4.2.3. “Para o engrandecimento e prestígio da Sociedade”: a institucionalização da Tuna Souselense, em 1939	91
4.2.4. O maestro Joaquim Pleno e a Tuna Souselense (1939-1941).....	93
4.2.5. Os anos de inatividade: o contexto histórico de uma “não história”	100
4.3. <i>Distinção</i> e Filantropia: processos de transformação da sociedade local	104
5. A NOVA TUNA SOUSELENSE – UM PERCURSO DE DUAS DÉCADAS RUMO AO CENTENÁRIO: CONTEXTOS E PROTAGONISTAS	107
5.1. Um fim de tarde em Souselas	107
5.2. Uma tuna <i>em embrião</i> - a criação da escola de música da Tuna Souselense.....	109
5.3. A formalização da associação Tuna Souselense	111
5.3.1. Um breve retrato do <i>boom</i> associativo em finais do século XX – transformações políticas, sociais e financeiras	113
5.4. Representações da memória - o <i>regresso</i> ao palco da Tuna Souselense.....	116
5.5. O período do maestro Manuel Abreu (1992-1995) - da <i>refundação</i> a uma nova cisão	119
5.5.1. <i>Consonância e dissonância</i> – associativismo musical e conflito	121
5.6. O período do maestro José Agante Ferreira (1995-2001).....	124
5.7. O período do maestro Sérgio Fonseca (2001-2006).....	130
5.8. O período da maestrina Patrícia Ferreira (desde 2007)	132
6. O ENSAIO COMO ESPAÇO DE PREPARAÇÃO DA PERFORMANCE E APRENDIZAGEM MUSICAL	135
6.1. Um ensaio da Tuna Souselense: para uma “etnografia da preparação musical”	136

6.2. Entre preparação e apresentação pública: o ensaio no contexto da atividade da Tuna	140
6.2.1. A atividade da tuna como “performance de apresentação”	143
6.2.2. <i>Ler Devagar</i> - literacia(s), códigos e outros recursos de apropriação da música	144
6.3. Música para “puxar pela cabeça” - o ensaio como espaço de aprendizagem	153
6.3.1. “Rios que vão dar ao mar” - a performance musical como experiência de fluxo	155
6.4. O papel da maestrina	156
6.4.1. <i>Da pauta em branco à sala de ensaio</i> – processos de seleção e adaptação da música	157
6.4.2. <i>Da estante ao palco</i> – o processo de ensaio.....	159
7. AS APRESENTAÇÕES PÚBLICAS DA TUNA SOUSELENSE: PERFORMANCE MUSICAL, COMUNICAÇÃO E INTERVENÇÃO NA VIDA SOCIAL LOCAL.....	163
7.1. “Com áudio e circunstância” - o 103.º Aniversário da Tuna Souselense	164
7.2. A atividade performativa da Tuna Souselense.....	167
7.2.1. “Estar olhos nos olhos” – <i>performance</i> e comunicação com a sociedade local.....	168
7.2.2. “Isto acaba por nos ligar mais!” – o papel dos vínculos familiares	169
7.2.3. “A Tuna de amanhã, a caminho de outro centenário”	170
7.2.4. Palco vs. plateia - uma <i>fronteira</i> ténue	171
7.3. O sistema de permutas como gerador de oportunidades de itinerância para grupos musicais	172
7.4. O “bilhete-postal” de Souselas – a tuna como ícone representativo da localidade.....	174
7.5. Entre o <i>tradicional</i> e o <i>erudito</i> - o repertório musical da Tuna Souselense.....	175
7.6. A escola de música da Tuna Souselense: um espaço de aprendizagem e de relacionamento intergeracional	178
7.7. <i>Nos bastidores</i> – os corpos gerentes da Tuna Souselense	184
7.8. O financiamento das atividades da Tuna Souselense	186
7.9. Música e comunidade - o impacte da ação da tuna na vida social local	191
7.9.1. Um compromisso com a sociedade local - associativismo musical e cidadania	191
CONCLUSÕES.....	193
REFERÊNCIAS	205
Bibliografia	205
Obras de consulta geral citadas.....	213
Publicações periódicas citadas.....	213
Legislação	214
Fontes da Internet/ sítios on-line.....	214
Entrevistas e conversas informais	217
Entrevistas	217
Conversas informais	218
ANEXOS.....	219

Lista de siglas

ACRCC — Arquivo da Conservatória do Registo Comercial de Coimbra.

ACOM — Acervo da Casa Olímpio Medina.

AC-TS — Arquivo de Cartazes da Tuna Souselense.

AF-AFOR — Arquivo fotográfico da Associação Filarmónica de Óis da Ribeira.

AF-CMC — Arquivo fotográfico da Comissão de Melhoramentos da Carvalha.

AF-JCF1 — Arquivo fotográfico de Joaquim Ferreira (à guarda do seu filho, Renato Ferreira).

AF-JCF2 — Arquivo fotográfico de Joaquim Ferreira (à guarda do seu neto, Pedro Ferreira).

AF-JP — Arquivo fotográfico de João Pardal.

AF-SRP — Arquivo fotográfico da Sociedade Recreativa Penalvense.

AF-TM — Arquivo fotográfico da Tuna Mouronhense.

AF-TS — Arquivo fotográfico da Tuna Souselense.

AFC — Avaliação Final das Candidaturas a Apoio Financeiro ao Associativismo Cultural para Atividade Permanente (Município de Coimbra).

AP-AC — Acervo pessoal de António Costa (à guarda da Tuna Souselense).

AP-ADC — Acervo pessoal de Armando Dias Cação (à guarda do seu filho, Armando Cação).

AP-CS — Acervo pessoal de Casimiro Sancho.

AP-MA — Acervo pessoal de Manuel Abreu.

AP-ME — Acervo pessoal de Manuel Eliseu (à guarda do seu sobrinho, José Eliseu Lopes).

AP-MS — Acervo pessoal de Manuel Santos (à guarda do seu filho, Vítor Carvalho Santos).

AP-NP — Acervo pessoal de Norberto Pereira.

AP-OSV — Acervo pessoal de Olímpio Santos Vítor.

AP-SRP — Arquivo de partituras da Sociedade Recreativa Penalvense.

AP-TS — Arquivo de partituras da Tuna Mouronhense.

AP-TS — Arquivo de partituras da Tuna Souselense.

BNP — Biblioteca Nacional de Portugal.

CCCRD — Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto.

CPEM — Coleção de Programas de Espetáculos Musicais compilada por Miguel Ângelo Lambertini (1736-1916), depositada na BNP.

ECCDTS — Estatutos do Centro de Cultura e Desporto “Tuna Souselense” (Fundação INATEL).

ETS — Estatutos da Tuna Souselense.

LATS — Livro de Atas da Tuna Souselense.

PAAC — Protocolo de Apoio ao Associativismo Cultural (Município de Coimbra).

PAFAC — Protocolo de Apoio Financeiro ao Associativismo Cultural para Atividade Permanente (Município de Coimbra).

RCTS — Relatório de Contas da Tuna Souselense

RIEMTS — Regulamento Interno da Escola de Música da Tuna Souselense

RMAAC — Regulamento Municipal de Apoio ao Associativismo Cultural (Município de Coimbra)

Índice de figuras, tabelas e anexos

Figuras

Figura 1 - Estudantina de Coimbra no ano letivo 1888-1889.....	37
Figura 2 - Tuna Comercial de Lisboa.....	40
Figura 3 - Tuna-Orquestra da União dos Empregados do Comércio do Porto	42
Figura 4 - Grande Tuna Feminina	47
Figura 5 - Fachada da Casa Olímpio Medina	66
Figura 6 - Carta do compositor Reis de Carvalho a Olímpio Medina (1951).....	72
Figura 7 - Distribuição das pautas publicadas na coleção <i>Edições Mickey</i> , por género	72
Figura 8 - "Fotografia dos fundadores" da Tuna Souselense, s.d.....	80
Figura 9 - Orquestra-Jazz Danúbio Azul, ca. 1940.....	96
Figura 10 - Tuna Souselense. Souselas, 1992.....	120
Figura 11 - Tuna Souselense. Souselas, ca. 1995	126
Figura 12 - Tuna Souselense. Souselas, 2010.....	134
Figura 13 - Sede da Tuna Souselense.....	142
Figura 14 - Concerto comemorativo do 103.º aniversário da Tuna Souselense.....	166
Figura 15 - Aspecto de uma aula na escola de música da Tuna Souselense	179
Figura 16 - Concerto de Natal da escola de música da Tuna Souselense. CASS, dezembro de 2013	183
Figura 17 - Grupo de pais de alunos no final do concerto de Natal da escola de música da Tuna Souselense. CASS, dezembro de 2013.....	183

Tabelas

Tabela 1 - Funções musicais predominantes dos naipes da Tuna Souselense.....	146
Tabela 2 - Relação predominante dos naipes da tuna com a informação contida nos diferentes códigos notacionais.....	149
Tabela 3 - Modos e recursos de apropriação da música identificados nos ensaios da Tuna Souselense.	151

Anexos

Anexo 1 - Distribuição geográfica das tunas constituídas por comerciantes documentadas no âmbito do estudo.....	221
Anexo 2 - Tunas documentadas no âmbito da pesquisa, no distrito de Coimbra.	222
Anexo 3 - Tunas das localidades de Travanca de Lagos, Penalva de Alva e Óis da Ribeira	224
Anexo 4 - Categorização das partituras manuscritas da Casa Olímpio Medina	227
Anexo 5 - Matrizes utilizadas para a impressão das edições da Casa Olímpio Medina	228
Anexo 6 - Lista de composições publicadas na coleção <i>Edições Mickey</i>	230
Anexo 7 - Pautas publicadas na coleção <i>Edições Mickey</i>	233

Anexo 8 - Pauta publicada na coleção <i>Edições Mickey</i>	234
Anexo 9 - Músicos representados na "galeria dos antigos tunos" da Tuna Souselense	235
Anexo 10 - Bandeira original da Tuna Souselense (1910)	236
Anexo 11 - Subscritores do projeto de Estatutos da Tuna Souselense (1939)	237
Anexo 12 - Obras musicais assinadas por Joaquim Simões Pleno	238
Anexo 13 - Pauta da Orquestra-Jazz <i>Os Modestos</i>	239
Anexo 14 - Ofícios respeitantes ao Centro de Recreio Popular de Souselas	240
Anexo 15 - Audição dos alunos da escola de música da Tuna Souselense (30 de julho de 2014).....	243
Anexo 16 - Notícia relativa à primeira apresentação pública da Tuna Souselense após a sua reorganização	244
Anexo 17 - Símbolos da Tuna Souselense expostos nos concertos de aniversário da associação, ca. 1992	245
Anexo 18 - Grupo <i>Choupalinho</i> , 1992	246
Anexo 19 - Participação da Tuna Souselense no programa televisivo <i>Minas e Armadilhas</i> (SIC), em 1995	247
Anexo 20 - Grupos musicais participantes nos concertos de aniversário da Tuna Souselense (1991-2017)	248
Anexo 21 - Elementos da Tuna Souselense (2015)	249
Anexo 22 - Partitura da <i>Balada de Outono</i>	251
Anexo 23 - Partitura de <i>Ler Devagar</i>	254
Anexo 24 - Cartaz do concerto comemorativo do 103.º Aniversário da Tuna Souselense	260
Anexo 25 - Programa musical apresentado no concerto comemorativo do 103.º Aniversário da Tuna Souselense.....	261
Anexo 26 - Tuna Souselense - apresentações públicas (2013-2015).....	262
Anexo 27 - Escola de Música da Tuna Souselense - apresentações públicas (2013-2015)	263
Anexo 28 - Mapa Genealógico da família Cação	264
Anexo 29 - Obras musicais preparadas e apresentadas pela Tuna Souselense (2013-2015).....	265
Anexo 30 - Composição dos Corpos Gerentes da Tuna Souselense (2012-2015)	266

1. Introdução

Esta tese traduz os resultados de uma investigação realizada no âmbito do Programa Doutoral em Música da Universidade de Aveiro, na área de especialização em Etnomusicologia¹. Centra-se na atividade de grupos e associações musicais designados ‘tuna’.

A escolha deste tema decorreu sobretudo do meu envolvimento pessoal e profissional com o universo das tunas, uma vez que venho a colaborar como maestro de um destes grupos desde 2005. Esta experiência permitiu-me compreender que as tunas desempenham um papel central na vida cultural e social das localidades em que estão sediadas. Como desenvolverei neste trabalho, partindo de um estudo de caso, estes agrupamentos musicais estabelecem oportunidades de participação artística e aprendizagem musical e mobilizam as comunidades que os contextualizam em torno das suas performances.

Ao longo do meu percurso enquanto maestro, pontuado pela participação em numerosos eventos, em distintas localidades portuguesas, pude estabelecer contactos com dezenas de tunas. Em conversas informais com os maestros, diretores, instrumentistas e cantores destes grupos apercebi-me que as tunas configuram associações musicais dotadas de uma considerável implantação local². Como adiante aprofundarei, estas coletividades orientam a sua ação para o desenvolvimento das localidades em que estão sediadas e sustentam a sua atividade numa sólida relação de proximidade com os habitantes dessas localidades. Em muitos casos, esta relação foi tecida e consolidada ao longo de várias gerações, no decurso de décadas.

Na verdade, as tunas encontram-se documentadas em Portugal desde as últimas décadas do século XIX, de modo transversal a todo o território, em meios urbanos e rurais. No entanto, e como adiante explicitarei, estes agrupamentos musicais têm permanecido à margem do interesse académico, inclusive do ponto de vista da historiografia. Por esta razão, começo por enquadrar historicamente os fenómenos de emergência, disseminação e institucionalização de tunas em Portugal, explorando os modos através dos quais as práticas musicais tecidas no contexto destas coletividades contribuíram para dar corpo a projetos de organização social (por vezes alternativos às estruturas políticas e sociais vigentes) e potenciaram oportunidades de intervenção dos cidadãos no espaço público. No seguimento deste enquadramento histórico exploro as especificidades que, ao longo do tempo, caracterizaram as tunas enquanto domínio de prática musical, identificando as constituições instrumentais, os repertórios

¹ Agradeço à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) a bolsa de doutoramento que me foi atribuída (SFRH/BD/79593/2011). Este apoio contribuiu decisivamente para a concretização deste trabalho. A investigação que desenvolvi foi inserida no âmbito do projeto “*A nossa música, o nosso mundo*”: *Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)*, PTDC/CPC-MMU/5720/2014, financiado pela FCT (POCI-01-0145-FEDER-016814).

² Como discutirei ao longo deste estudo, esta implantação prende-se com a consistente intervenção das tunas na vida social local que se traduz, por exemplo, na sua presença assídua nos momentos que pontuam o quotidiano das localidades nas quais estão sediadas e na criação de escolas de música e de outras valências que visam o enriquecimento cultural e social dessas localidades.

musicais e os contextos de atuação que enformaram a ação destes agrupamentos performativos.

Como adiante aprofundarei, as tunas configuram um domínio de prática musical altamente dinâmico, caracterizado por uma plasticidade modelar. Esta plasticidade espelha-se, por exemplo, na diversidade de instrumentos musicais que, ao longo do tempo, foram incorporados nas tunas. Como desenvolverei, a constituição instrumental das tunas não está estandardizada. Na verdade, o instrumentário das tunas sofreu, desde finais de oitocentos, várias metamorfoses, em boa parte suscitadas por intersecções com outros tipos de agrupamentos musicais. O mesmo sucedeu ao nível dos repertórios: a plasticidade das tunas permitiu-lhes, por um lado, atualizarem-se continuamente, no sentido de acompanharem campos de produção musical como a rádio, o cinema, a indústria fonográfica ou o teatro musical³ e, por outro, adaptarem-se a distintos contextos performativos.

O dinamismo das tunas não se restringiu, todavia, à preparação e apresentação de obras musicais. Como documentarei neste estudo, a associação em torno de práticas musicais impulsionou, em muitas localidades portuguesas, a organização de instituições de âmbito mais alargado, cujos planos de ação se estenderam a outros domínios de atividade. Desta forma, as tunas abriram caminho para projetos de intervenção na vida social das localidades nas quais estavam sediadas.

Pelo exposto, as tunas estabelecem um texto e um contexto privilegiados para compreender as oportunidades criadas pela prática musical em processos de construção, negociação e transformação social.

Apresentação do estudo de caso

A investigação que desenvolvi tomou como ponto de partida um estudo de caso sobre a Tuna Souselense, sediada na vila de Souselas, concelho de Coimbra. Fundada no ano da Implantação da República, a Tuna Souselense é uma das tunas mais antigas do país ainda em atividade. Como adiante documentarei, esta instituição teve uma fase de inatividade que se prolongou durante quase meio século, entre 1942 e 1989. Apesar desta descontinuidade, a longevidade da Tuna Souselense presta-se a uma análise do papel que exerceu em distintos contextos sociais e políticos ao longo do século XX e no início do século XXI.

O ano de 2010, em que este estudo começou a ser delineado, foi marcado pelas comemorações do centenário da Tuna Souselense. Esta foi, de resto, uma das razões pelas quais selecionei esta instituição para realizar um estudo de caso. Convidado a acompanhar as iniciativas promovidas para assinalar esta efeméride notei que, contrastando com outros grupos congéneres durante o mesmo período, a Tuna Souselense estava particularmente ativa, apresentando-se publicamente em numerosos concertos, especialmente à escala da localidade e da região centro do país. Simultaneamente, esta tuna preparava

³ Os processos de incorporação de repertórios proveniente destes domínios de produção musical foram mediados quer por figuras individuais (frequentemente os maestros das tunas), quer por empresas especializadas na produção e venda de partituras e instrumentos musicais (vd. capítulo 3).

a edição do seu primeiro registo discográfico. O dinamismo da Tuna Souselense refletia-se igualmente na vitalidade da sua escola de música, frequentada por dezenas de pessoas, de diferentes faixas etárias. No âmbito das comemorações do centenário desta instituição subiu ao palco, pela primeira vez, o grupo *Scherzando - coro e orquestra infanto-juvenil da Tuna Souselense*, constituído por alunos da referida escola de música.

Ao assistir aos concertos da Tuna Souselense observei que estes eventos tinham a capacidade de mobilizar os habitantes da localidade de Souselas em torno da *sua* tuna. Na verdade, constatei que a comunidade local - especialmente as famílias dos tunos e dos alunos da escola de música - estava verdadeiramente implicada na organização e preparação das apresentações públicas da tuna. Acresce que o momento singular que esta instituição vivia despertou o interesse da imprensa regional e concorreu para impulsionar o envolvimento das autarquias, de empresas locais e de outras instituições de âmbito local e regional, que se associaram às comemorações em curso.

Em suma, as comemorações do centenário da Tuna Souselense fizeram sobressair a antiguidade desta instituição, impulsionaram a sua atividade performativa e pedagógica, estimularam o envolvimento da comunidade souselense e contribuíram para reforçar a sua centralidade na vida cultural e social local. Por conseguinte, esta tuna afigurou-se como um *terreno* fértil para a realização de um estudo de caso.

Clarificação terminológica

Estás a trabalhar sobre uma tuna? De que universidade?

Nos numerosos contactos que estabeleci nos últimos anos enquanto maestro de uma tuna apercebi-me que, para a generalidade das pessoas - sobretudo em meios urbanos - o termo ‘tuna’ remete unicamente para ‘tuna académica’. Ademais, durante o período de investigação, verifiquei que apenas uma minoria dos investigadores com os quais me cruzei em encontros científicos no domínio da música tinha conhecimento da existência de outros *tipos* de tuna.

Por conseguinte, convém clarificar desde já que o foco deste estudo são grupos e associações musicais de expressão local⁴. Trata-se de grupos formalmente estruturados que, em regra, têm uma existência jurídica autónoma ou fazem parte integrante de associações culturais e recreativas de âmbito local. Na sua maioria, estes grupos e associações dispõem de sedes próprias, onde desenvolvem parte das suas atividades musicais, como ensaios e atuações. As sedes de muitos destes agrupamentos compreendem

⁴ As designações adoptadas por estes agrupamentos performativos ou pelas associações que os tutelam incluem, em regra, o nome da localidade em que estão sediados.

também espaços dedicados ao ensino da música, bem como arquivos, espaços expositivos e, com alguma frequência, espaços de convivialidade abertos à população local, como salões de festas ou bares.

A maioria destas tunas tem uma constituição estável e desenvolve atividades musicais regulares, ensaiando e apresentando-se publicamente sob a direção de um maestro ou uma maestrina. Os músicos que as constituem são, por norma, oriundos de uma mesma localidade ou área geográfica. Outra característica que distingue estes agrupamentos das designadas ‘tunas académicas’ prende-se com o facto de os seus membros terem, por norma, diferentes ocupações profissionais⁵ e idades bastante heterogéneas. Como desenvolverei neste estudo, as tunas desempenham um relevante papel na vida das localidades em que estão sediadas, seja pela sua participação nos momentos que pontuam o quotidiano dessas localidades, seja pela criação de escolas de música e de outras valências e atividades orientadas para o desenvolvimento cultural e social local.

1.1. Problemática

O *fazer musical* de grupos e associações musicais constituídos por músicos não-profissionais foi, durante décadas, relegado para uma situação de indiferença no âmbito dos estudos sobre música em Portugal. Sensivelmente até à última década do século XX persistiu um enfoque no estudo da música enquanto produto, ancorado numa perspetiva essencialista e dicotómica da cultura - erudita vs. popular/folclore - que excluiu do interesse académico várias manifestações musicais situadas *entre* esses dois polos, como sendo espúrias, ou seja, ‘não autênticas’ (Castelo-Branco 1997, 37). Por conseguinte, os agrupamentos musicais cujas práticas se situam *entre* os dois polos referidos, de que são exemplo os coros e orfeões, as bandas civis ou as tunas, permaneceram numa situação de esquecimento e aparente subalternidade no que respeita aos estudos académicos.

Mais recentemente, acompanhando uma tendência em curso em outros países, o universo do associativismo musical captou o interesse do meio académico em Portugal. Este interesse tem vindo a traduzir-se na realização de estudos extensivos com equipas pluridisciplinares, nomeadamente no âmbito dos projetos de investigação “*A música no meio*”: *o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2012)*⁶ e “*A nossa música, o nosso mundo*”: *Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)*⁷, coordenados por Maria do Rosário Pestana a partir da Universidade de Aveiro e financiados pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

⁵ Refiro-me à generalidade das tunas em atividade no decurso do séc. XX e no início do séc. XXI. No final do séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX surgiram em Portugal várias tunas constituídas por profissionais de uma mesma área de atividade (vd. capítulo seguinte).

⁶ PTDC/EAT-MMU/117788/2010.

⁷ PTDC/CPC-MMU/5720/2014.

O projeto “*A música no meio*” consistiu numa investigação sistemática e crítica sobre a prática musical no contexto do orfeonismo⁸. Este estudo, cujo foco foram os orfeões, instituições constituídas em torno da prática do canto em coro, contribuiu para ampliar o conhecimento sobre o impacto da prática coral institucionalizada em domínios como a composição, a pesquisa etnográfica, a edição de partituras e manuais de ensino ou a profissionalização de maestros de coro. Como refere Maria do Rosário Pestana, a investigação realizada no âmbito deste projeto “dirigiu-se à dimensão coletiva da experiência social, ao fazer musical relacional, colaborativo, participativo” (Pestana 2015, 2).

Ao indagar o fenómeno do orfeonismo numa baliza temporal bastante alargada, entre 1880 e 2012, o projeto “*A música no meio*” concorreu para aprofundar o conhecimento sobre o papel das práticas musicais em processos de construção social, experimentação e reformulação de ordens sociais, relacionando esses processos com as principais transformações políticas e sociais ocorridas em Portugal entre as últimas décadas do século XIX e o início do século XXI. Por esta razão, a investigação desenvolvida no âmbito deste estudo extensivo conciliou abordagens diacrónicas e sincrónicas. Como refere a investigadora principal deste projeto, “a compreensão do alcance destas instituições [os orfeões] requereu o conhecimento quer do processo histórico em que ganharam sentido social, quer dos contextos e práticas em que se expressam no presente” (Pestana 2015, 1).

O meu contributo para este projeto passou pela realização de um estudo de caso sobre o Orfeon Académico de Coimbra (OAC), a primeira sociedade coral constituída em Portugal, em 1880 (Marques 2015). A investigação que desenvolvi centrou-se sobretudo no período de direção do maestro António Joyce, compreendido entre a reorganização do OAC, em 1908, e 1912. Este período coincidiu com uma fase de transformação social marcada pela transição entre o regime monárquico e o regime republicano. Desta forma, a pesquisa que desenvolvi enquanto investigador do projeto “*A música no meio*” contribuiu para compreender o ambiente social e político no qual emergiu a Tuna Souselense, em 1910.

O projeto “*A nossa música, o nosso mundo*”, em curso no polo do INET-md na Universidade de Aveiro, “dirige-se ao saber-fazer musical que é voluntariamente tecido em associações/coletividades musicais” (vd. *site* do projeto)⁹. Descrito como “um estudo sobre música e cultura assente na dialética entre as práticas musicais e os seus agentes, por um lado, e as estruturas sociais e políticas que os contextualizam, enformam e dão significado, por outro” (vd. resumo do projeto)¹⁰, este estudo explora o contributo das coletividades musicais “para o desenvolvimento artístico, educacional, profissional, cultural e económico das comunidades” em que estão implantadas. O projeto perscruta igualmente a “capacidade

⁸ O resumo deste projeto está disponível em <http://www.inetmd.pt/index.php/investigacao/projetos/343-music-in-between>.

⁹ Disponível em <http://anossamusica.web.ua.pt>.

¹⁰ Disponível em <http://www.inetmd.pt/index.php/investigacao/projetos/786-a-nossa-musica-o-nosso-mundo-associacoes-musicais-bandas-filarmonicas-e-comunidades-locais-1880-2019>.

criativa, de tecer comunidades e identidades, de representar lugares, contextualizar conflitos, construir o espaço público e redesenhar a paisagem sonora” que caracteriza estes coletivos musicais (*ibidem*).

A investigação em curso no âmbito do projeto “*A nossa música, o nosso mundo*” visa, entre outros objetivos, compreender o impacto de associações e coletividades musicais na sociedade local (em domínios como a educação musical, a partilha de conhecimento intergeracional e a aprendizagem ao longo da vida), discutir o papel das práticas musicais tecidas nestas associações em processos de construção social, no realinhamento do pensamento e na experimentação e reformulação de normas e valores e aprofundar o conhecimento sobre a “dimensão social da participação musical, do envolvimento físico e da presença coletiva” (*ibidem*). Este estudo, que tem como enfoque privilegiado as bandas filarmónicas, aborda também outros tipos de grupos e associações musicais, como os coros e orfeões, os grupos etnográficos e folclóricos, as orquestras e, inclusive, as tunas. Como acima referi, a pesquisa que desenvolvi no âmbito do meu doutoramento foi incluída neste projeto de investigação.

Esta tese é, em boa medida, devedora da investigação desenvolvida no âmbito dos projetos a que acima fiz referência, que muito contribuíram para estimular a produção de conhecimento sobre o universo do associativismo musical em Portugal. Os resultados destes estudos extensivos foram fundamentais para compreender - de modo sistemático e crítico, sustentado no cruzamento de várias disciplinas científicas - os fenómenos de emergência e expansão do associativismo de cariz musical em Portugal, no qual se incluem as tunas, bem como o seu papel em processos de construção e transformação social. Acresce que as reflexões instigadas por estes projetos vieram lançar questões que contribuíram decisivamente para reformular os objetivos que nortearam este estudo e, inclusive, para sugerir novas linhas de indagação, as quais concorreram para redirecionar o meu trabalho de investigação.

No universo do associativismo musical, as coletividades que mais têm despertado a atenção dos investigadores portugueses são as bandas filarmónicas. Para além do último estudo referido, estes agrupamentos conquistaram centralidade em projetos de investigação como *A Construção da Identidade Musical e Profissional de Jovens Portugueses através das Bandas Filarmónicas*¹¹ e *As Mulheres nas Bandas Filarmónicas em Portugal: da presença ao reconhecimento*, ambos coordenados por Graça Mota a partir do Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical (CIPEM)¹².

Sensivelmente a partir da viragem para o século XXI, o universo do associativismo musical conquistou também centralidade em trabalhos de pós-graduação, nomeadamente em dissertações de mestrado e teses de doutoramento. Nos últimos anos, a investigação sobre esta importante parcela da vida musical portuguesa tem estimulado igualmente a publicação de estudos, alguns dos quais decorrentes dos projetos extensivos que acima mencionei. Não obstante o crescente número de investigadores implicados no estudo de práticas musicais em contextos associativos, as publicações disponíveis sobre

¹¹ POCTI/CED/60609/2004

¹² Polo no Instituto Politécnico do Porto do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md).

a realidade portuguesa centram-se sobretudo na atividade de grupos musicais como os coros (Pestana 2010, 2011, 2015 e 2018) e as bandas (Brucher 2005; Granjo 2005; Mota 2008; Lourosa 2012; Milheiro 2013; Sousa 2013, 2016 e 2017). Como adiante explicitarei, as tunas não foram ainda objeto de estudos aprofundados em Portugal.

Na verdade, a principal limitação com que me deparei logo no início da investigação foi a escassez de reflexões prévias sobre este domínio de prática musical. Refiro-me, por um lado, à inexistência de levantamentos extensivos de dados, suscetíveis de contribuir para enquadrar historicamente os fenómenos de emergência, disseminação e institucionalização de tunas em Portugal, e, por outro, à ausência de estudos sobre o papel destes grupos na vida social das comunidades em que estão inseridas, sobre a sua ação no domínio da educação musical, sobre os processos de preparação das suas apresentações públicas e, inclusivamente, sobre o próprio conceito de ‘tuna’. Esta dificuldade veio reforçar a pertinência de estudar esta realidade.

1.1.1. Sobre a falta de conhecimento sobre as tunas e as restrições que dela decorrem

No âmbito da minha experiência pessoal como maestro de uma tuna venho constatando que a falta de conhecimento a que acima fiz referência tem um impacto negativo na vida das próprias tunas. Como desenvolverei no capítulo seguinte, o termo ‘tuna’ tem vindo a ser utilizado para designar grupos musicais bastante díspares entre si no que respeita às suas configurações instrumentais, aos repertórios musicais que interpretam, ao perfil das pessoas que as constituem e aos contextos em que atuam. Esta ambiguidade constitui um óbice à afirmação das tunas e, com alguma frequência, redundando em restrições do ponto de vista prático. Refiro-me, por exemplo, à falta de oportunidades e condições de performance, a obstáculos no acesso a certos espaços performativos ou a dificuldades em aceder a programas de financiamento.

Note-se que os coros e as bandas, por exemplo, têm vindo a conseguir uma consolidação muito mais consistente, para a qual concorrem iniciativas como a regular organização de eventos que envolvem grupos congéneres, designadamente festivais, encontros e concursos, a realização de cursos de aperfeiçoamento de maestros e intérpretes, a publicação de partituras ou a gravação de registos fonográficos e sua divulgação, nomeadamente através da rádio e da *internet*. Acresce que, contrastando com outros tipos de agrupamentos musicais, as tunas não se encontram organizadas em qualquer federação de âmbito nacional com vista à sua representação, promoção e defesa de objetivos comuns.

As circunstâncias que acima referi têm contribuído para uma diminuta notoriedade das tunas, que contrasta com o relevante papel artístico, educativo e social que muitos destes grupos e associações musicais desempenham nas localidades em que estão sediados. Ao trazer este assunto para o debate académico pretendo contribuir para mitigar essa *invisibilidade*.

1.1.2. Sobre o papel das associações musicais no desenvolvimento da sociedade local: desconstruindo um *lugar-comum*

Ah, essas tunas!... São mais ou menos como as filarmónicas, não é? Grupos de amadores... mas se não fossem esses grupos, muitas pessoas não teriam hipótese de assistir a concertos, ou de aprender música...

A asserção segundo a qual as associações musicais são agentes centrais no desenvolvimento cultural e educativo das localidades em que estão sediadas é, com efeito, um *lugar-comum*, recorrente não apenas em conversas informais, mas também no discurso académico e político¹³. No entanto, esta ideia é frequentemente reiterada sem que seja precedida da necessária análise crítica, ou seja, sem que se equacionem questões como as seguintes: *Como se organizam estas coletividades, e como subsistem? Como se relacionam com as comunidades que as contextualizam? Qual o seu papel na dinamização cultural das localidades em que estão sediadas? Quem são as pessoas que tomam parte nas suas atividades, e porque o fazem? E como se aprende música nestas instituições?*

A face mais visível do trabalho desenvolvido por associações musicais como as tunas, as bandas ou os coros é, claramente, a sua atividade performativa. Com efeito, estas coletividades são comumente reconhecidas pela sua capacidade de dinamizar culturalmente as localidades nas quais estão sediadas, nomeadamente através das suas apresentações públicas. Estes eventos têm também um impacto na vida social das comunidades que as contextualizam que, embora seja evidente, poucas vezes é debatido com profundidade. Partindo de um estudo de caso sobre a Tuna Souselense, pretendo contribuir para a compreensão do papel do *fazer musical* tecido em associações musicais em processos de construção e transformação da sociedade local.

Paralelamente à sua atividade performativa, uma importante parte do trabalho desenvolvido pelas associações musicais em Portugal prende-se com a promoção do ensino da música. As escolas de música criadas, nas últimas décadas, no seio de muitas destas associações, são a marca mais visível da sua ação educativa. A Tuna Souselense não constitui uma exceção a esta tendência: uma das valências mais ativas desta instituição é, precisamente, a sua escola de música, em funcionamento contínuo desde 1989. Durante o período em que realizei trabalho de campo, esta escola era frequentada por dezenas de pessoas da comunidade local.

O papel educativo da Tuna Souselense não se esgota, contudo, nas aulas que são lecionadas na sua escola de música. Como aprofundarei, o *fazer musical* dos cantores e instrumentistas que integram a Tuna Souselense orienta-se sobretudo para a preparação dos concertos que pontuam a vida desta associação musical. Estas pessoas participam, semana após semana - em vários casos no decurso de décadas - nos

¹³ Este entendimento generalizado reflete-se, por exemplo, na comum expressão “as bandas filarmónicas são os conservatórios do povo”, que enfatiza a relevância destes grupos e associações musicais como agentes educativos, particularmente em zonas do país mais desprovidas de instituições de ensino especializado de música.

ensaios que precedem as apresentações públicas da tuna. Como desenvolverei, estes ensaios configuram verdadeiros espaços de aprendizagem e partilha de conhecimento, nos quais se cruzam pessoas de diferentes idades e perfis sociais.

Não obstante a sua relevância enquanto contextos de aprendizagem, os processos de preparação das apresentações públicas de grupos musicais como as tunas não têm sido objeto de estudos aprofundados. A meu ver, o desinteresse pela análise destes processos decorre, sobretudo, de duas razões fundamentais. Em primeiro lugar, os ensaios decorrem, em regra, em espaços privados, restritos às pessoas que neles tomam parte, circunstância que contribui para a sua *invisibilidade*. Acresce que a persistência da dicotomia amador vs. profissional (que, muito frequentemente, contribui para remeter as práticas musicais associativas para a esfera do entretenimento, tomando-as como meras atividades de lazer ou de ocupação de tempos livres) concorre para desqualificar não só as *performances* destes grupos musicais, mas também todo o processo de preparação - geralmente longo, exigente e complexo - que as precede. Uma das linhas de problematização deste estudo tem como objetivo identificar e discutir os modos através dos quais se aprende música em contextos não-formais, como os ensaios da Tuna Souselense.

1.1.3. Sobre o papel da memória na conceção da identidade da Tuna Souselense

Enche-nos de orgulho ter uma tuna centenária, pronto! (entr. Rui Sequeira, 2014).

Como acima mencionei, a Tuna Souselense comemorou, em 2010, o seu centenário. As iniciativas promovidas para assinalar esta efeméride contribuíram para despertar a curiosidade dos membros da tuna pela história da sua instituição. Este interesse traduziu-se, por exemplo, na publicação de uma monografia intitulada *Tuna Souselense 1910/2010 - Por entre lembranças e para alimento da memória*, elaborada por dois instrumentistas da tuna (Lopes e Lopes 2010). Esta monografia fez sobressair que, contrariamente ao que sugeriam os discursos proferidos nos concertos da tuna e em outros momentos de exposição pública, esta coletividade não teve uma atividade ininterrupta no decurso dos cem anos que então se comemoravam. Na verdade, a Tuna Souselense esteve inativa entre 1942 e 1989. Não obstante este interregno de sensivelmente cinco décadas, os membros desta instituição assumem-se como continuadores da tuna fundada em Souselas onze dias após a Implantação da República. Este desígnio de *continuidade* com o passado - que observei também em outras associações musicais - concede à Tuna Souselense um estatuto de antiguidade que, na perspetiva dos seus membros, contribui para afirmar e reforçar a sua implantação local.

Como adiante esclarecerei, o acervo documental da Tuna Souselense é praticamente omissivo no que concerne a informação sobre a primeira fase de atividade desta instituição, compreendida entre 1910 e

1942. Ao longo do trabalho de campo constatei que a quase inexistência de fontes documentais sobre este período deixa em aberto espaços propícios à elaboração de narrativas sobre o passado da Tuna Souselense. Como discutirei, a produção destas narrativas sustenta-se sobretudo na articulação de um conjunto de memórias coletivamente assumidas e transmitidas pelos membros desta instituição. Perante esta constatação, um tópico de investigação que perpassa vários capítulos deste estudo prende-se com a compreensão dos mecanismos através dos quais os membros da Tuna Souselense procuram recuperar - ou mesmo *construir* - o passado desta instituição, tendo em vista legitimar a sua ação no *presente*.

1.2. Objetivos

Esta tese tem como objetivo geral contribuir para o conhecimento sobre o papel das práticas musicais no contexto do associativismo musical e, particularmente, das tunas, em processos de construção, negociação e transformação social. Partindo de um estudo de caso, este trabalho visa também dar visibilidade às tunas, discutindo a relevância destes grupos e associações musicais na vida das comunidades que os contextualizam. São objetivos específicos:

1.1. Contribuir para um conhecimento historicamente informado sobre os fenómenos de emergência e disseminação de tunas em Portugal; **1.2.** Compreender o processo de institucionalização das tunas no quadro da expansão do associativismo musical em Portugal; **1.3.** Discutir a relevância das associações musicais e, particularmente, das tunas, perspetivando-as como modelos de organização social e como espaços de construção de novos posicionamentos sociais e de intervenção na vida social local.

2. Como acima mencionei, o termo ‘tuna’ é comumente utilizado para designar grupos musicais bastante distintos entre si, por exemplo no que respeita às suas constituições instrumentais e aos repertórios musicais que interpretam. Importa, portanto, documentar e contextualizar a atividade de tunas em Portugal, tendo em vista: **2.1.** Analisar as constituições instrumentais destes grupos, no sentido de identificar e compreender as metamorfoses mais relevantes ao longo do tempo; **2.2.** Aprofundar o conhecimento sobre as obras e géneros musicais mais representados nos repertórios das tunas entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XXI, analisando e discutindo as transformações mais significativas ao longo deste período; **2.3.** Compreender as razões que conduziram à incorporação de instrumentos e obras musicais conotados com universos musicais e sociais distintos; **2.4.** Identificar e discutir especificidades das tunas enquanto domínio de prática musical situado entre os polos ‘erudito’ e ‘tradicional’ e perceber as razões que têm conduzido à subalternização destes agrupamentos musicais por parte

da produção académica.

3. Tendo as tunas uma implantação transversal a todo o território nacional, a análise centrou-se num estudo de caso sobre a Tuna Souselense, constituída em 1910. Esta dimensão do estudo visou: **3.1.** Historiar o percurso desta instituição desde a sua fundação, compreendendo os dinamismos e constrições que nortearam a sua ação em diferentes épocas e contextos sociais e políticos ao longo do século XX, nomeadamente na emergência do regime republicano, durante a ditadura e no período Pós 25 de Abril; **3.2.** Identificar, documentar e discutir os acontecimentos com maior impacto nos processos de continuidade e descontinuidade da Tuna Souselense (institucionalização, dissidências, interregnos, restabelecimentos, etc.); **3.3.** Traçar o perfil dos principais protagonistas da Tuna Souselense (maestros, compositores/arranjadores, diretores e mecenas, por exemplo) e compreender o seu contributo para a ação desta instituição; **3.4.** Discutir o papel da memória na construção da identidade da Tuna Souselense.

4. Estudar o processo de ‘ensaio’ nas suas dimensões performativa, educativa e relacional, perspetivando-o como contexto de preparação das apresentações públicas da Tuna Souselense e como espaço de aprendizagem musical e desenvolvimento pessoal ao longo da vida; **4.1.** Analisar estratégias de ensino e aprendizagem da música acionadas no contexto dos ensaios; **4.2.** Discutir a multiplicidade de papéis desempenhados pela maestrina da tuna; **4.3.** Discutir conceitos como ‘ensaio’, ‘literacia musical’ e ‘arranjo’.

5. Compreender o impacto da atividade artística e pedagógica da Tuna Souselense na vida social local; **5.1.** Discutir o papel das apresentações públicas promovidas por esta associação musical na dinamização cultural da localidade de Souselas e na representação externa desta localidade; **5.2.** Compreender qual o contributo desta associação musical para a construção da sociedade local e para o desenvolvimento cultural e educativo da comunidade em que está inserida; **5.3.** Identificar e compreender redes de relações pessoais e institucionais acionadas em torno do *fazer musical* da tuna.

1.3. A literatura sobre as tunas em Portugal

Como acima mencionei, a literatura especificamente dedicada à realidade das tunas em Portugal é ainda escassa. Na sua generalidade, os estudos sobre esta temática abordam assuntos como o surgimento e a disseminação de tunas em Portugal, a etimologia e evolução semântica do termo ‘tuna’ ou os instrumentos e repertórios mais frequentes nestes grupos musicais. Este subcapítulo consiste numa breve revisão das publicações disponíveis sobre o tema em apreço. Os dados que constam destas

publicações serão apresentados e discutidos de modo mais detalhado no capítulo seguinte, no qual sintetizo os contributos dos diferentes autores, confrontando-os com os dados coligidos no âmbito da investigação que desenvolvi.

Para além da obra *História da Música Popular em Portugal*, de Pedro de Freitas (1946), da qual constam algumas referências a tunas (num universo de centenas de bandas), uma das primeiras abordagens ao estudo destes agrupamentos foi realizada por Ernesto Veiga de Oliveira. Na obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, este etnólogo procede a uma breve descrição organológica dos “instrumentos de tuna” e remete estes grupos musicais para o domínio da “música ligeira”, retirando-lhes qualquer “valor tradicional” (Oliveira 1966, 157-159). Nas três décadas que se seguiram à publicação desta obra, as tunas não foram objeto de estudos em Portugal.

A partir do final da década de 1990 o universo do associativismo musical conquistou interesse no quadro de novas abordagens da Etnomusicologia, que consideram os fatores sociais e culturais que enformam e dão significado à música. Destaca-se, pelo seu carácter precursor, o estudo dirigido aos grupos de música tradicional em Portugal, realizado no INET-md, Instituto de Etnomusicologia, do qual resultou o artigo *Perfil dos Grupos de Música Tradicional em Portugal em Finais do Século XX* (Castelo-Branco, Neves e Lima 2003)¹⁴. Apesar de se referir a uma parcela reduzida da realidade, circunscrita às “tunas tradicionais”, que representam apenas 2,4% do universo em estudo (*idem*, 78), este artigo fornece um conjunto de dados relevantes para o estudo das tunas, nomeadamente no que respeita aos instrumentos e repertórios musicais mais representados nas práticas destes grupos, aos contextos em que se apresentam, à sua distribuição geográfica e à sua caracterização institucional e sociográfica (com dados estatísticos sobre número de elementos, estrutura etária, género e relações de parentesco entre os membros), por exemplo.

A entrada da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* dedicada às tunas parte de uma perspetiva histórica da realidade em estudo para a apresentação de uma tipologia de grupos musicais com a designação ‘tuna’ (Capela e Cruz 2010, 1281-1284). Como discutirei no próximo capítulo, as autoras desta entrada sugerem as tipologias ‘tuna tradicional’, ‘tuna-orquestra’ e ‘tuna académica’, e baseiam esta proposta de classificação em fatores como o meio em que as tunas estão implantadas (rural ou urbano), o meio social do qual procedem os músicos que as constituem, os contextos em que atuaram e os repertórios musicais que praticaram (*idem, ibidem*). Ainda nesta obra, destaca-se uma entrada sobre

¹⁴ Este estudo baseou-se em dados que resultaram de um inquérito aplicado junto de um vasto conjunto de grupos musicais. Este levantamento de dados foi levado a cabo pelo INET-md, com a colaboração do Observatório das Atividades Culturais, e inseriu-se no âmbito do projeto *A Revivificação do Património Expressivo Tradicional em Portugal no Século XX* (PLUS/CUL/1163 - 1996-1999), coordenado por Salwa Castelo-Branco e financiado pela FCT e pelo Instituto Camões. A publicação deste estudo foi precedida da divulgação de resultados parciais (Castelo-Branco e Lima, 1998; Castelo-Branco, Neves e Lima 2001).

a Tuna Académica da Universidade de Coimbra (Granjo 2010, 1285-1287), considerada a primeira tuna portuguesa com carácter permanente e institucional.

A primeira obra inteiramente dedicada ao fenómeno das tunas, *Tunas do Marão*, de José Alberto Sardinha (2005), aborda a questão de forma parcelar, incidindo exclusivamente sobre tunas sediadas em meios rurais, circunscritas à região maronesa. Esta obra permite, no entanto, confirmar a forte implantação local destas tunas, o seu elevado dinamismo e o envolvimento de centenas de músicos. Note-se que as tunas desta região do país vinham já conquistando o interesse de outros autores. Refiro-me a Ângelo Minhava que, em 1984, publicou um breve estudo sobre as tunas de Ermelo (concelho de Mondim de Basto) e de Carvalhais (Santa Marta de Penaguião) (Minhava 1984), e a José Neves e Artur Cristóvão que, numa comunicação apresentada ao 1.º Congresso de Estudos Rurais, realizado em 2001 na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, apresentaram alguns dados sobre as tunas estudadas por Minhava, bem como sobre as tunas das localidades de Pomarelhos e Campeã (ambas no concelho de Vila Real) (Neves e Cristóvão 2001).

No decurso da investigação acedi também a algumas monografias editadas por tunas¹⁵. Estas monografias consistem em descrições cronológicas dos eventos tidos como mais significativos na história da instituição a que respeitam, fornecendo informações de teor factual, pouco críticas e, frequentemente, fragmentadas, sem ambição de compreender a realidade como um todo. Por conseguinte, estas monografias não traduzem o impacte social destas instituições. Em regra, estas publicações surgem com o propósito de assinalar efemérides: são disso exemplo o trabalho que assinala os 75 anos da Tuna Musical *A Vencedora*, de Vilar de Andorinho (Monteiro 2000), a obra dedicada à Tuna Esperança de Santa Maria de Lamas nos seus (supostos) 130 anos (Anacleto 2007), a já citada monografia sobre a Tuna Souselense (Lopes e Lopes 2010) e o livro editado no âmbito das comemorações do centenário da Tuna Operária de Sintra (Ramalho e Morgado 2012).

No que concerne às tunas académicas, o trabalho mais aprofundado publicado até ao momento em Portugal é a obra *QVID TVNAE – a Tuna Estudantil em Portugal* (Coelho et. al. 2012). Não obstante esteja particularmente centrado na história das tunas de cariz estudantil em Portugal, este estudo aborda este fenómeno em outras latitudes, com destaque para a Espanha e vários países da América Latina, evidenciando a dimensão transnacional destes agrupamentos. Os dados coligidos e divulgados pelos autores desta obra constituem um relevante contributo para enquadrar historicamente a emergência e disseminação de tunas em Portugal, não apenas no âmbito estudantil, mas também em outros contextos. Também no início da década de 2010, surgiram publicações centradas em grupos específicos, de que são exemplo as monografias dedicadas à Tuna Académica da Universidade de Coimbra (Nascimento e Nascimento 2010) e à Tuna Académica do Liceu de Évora (Zacarias e Mendes 2012). Na verdade, a

¹⁵ Acedi a estas monografias junto das próprias instituições. Trata-se de publicações que, geralmente, são distribuídas apenas nas localidades em que as tunas estão sediadas, não se encontrando disponíveis em livrarias nem catalogadas em bibliotecas. A existência de monografias editadas por outras tunas é, portanto, bastante provável.

história das tunas académicas tem vindo a estimular o interesse de um número crescente de investigadores em Portugal, em Espanha e em vários países da América Latina, com resultados divulgados e discutidos em diversas plataformas on-line¹⁶.

Tendo em vista, por um lado, compreender os fenómenos de emergência, disseminação e institucionalização das tunas em Portugal e, por outro, identificar paralelismos e especificidades entre as tunas e outros tipos de agrupamentos musicais, consultei também estudos sobre outros domínios do associativismo musical português, a que adiante farei referência.

1.4. Metodologia e percurso(s) da investigação

Como acima referi, a investigação que desenvolvi centrou-se na atividade de grupos e associações musicais designados ‘tuna’, um tema sobre o qual o conhecimento disponível é ainda manifestamente escasso e fragmentado. Por conseguinte, a estratégia de investigação que se revelou mais adequada ao estudo desta realidade foi o estudo de caso ¹⁷. Como sustenta Clara Coutinho, esta abordagem metodológica tem a vantagem de proporcionar o estudo intensivo e detalhado sobre uma entidade bem definida, investigando distintos aspetos de um mesmo fenómeno (Coutinho 2014, 248-253). O estudo de caso afigurou-se, portanto, como o referencial metodológico com maiores potencialidades para a compreensão de uma realidade complexa (*idem*, 247) que, como vimos, suscitou várias linhas de problematização.

A opção pela realização de um estudo de caso visou uma abordagem holística sobre uma instituição em particular: o estudo centra-se, por um lado, na descrição e indagação do percurso da Tuna Souselense desde a sua emergência, em 1910, e, por outro, na compreensão das práticas musicais promovidas por esta instituição, bem como do impacte destas práticas na vida social local durante o período em que realizei trabalho de campo. Tendo em vista o cumprimento dos objetivos acima formulados foram utilizados diversos métodos de recolha de dados e múltiplas fontes de informação (Coutinho 2014, 249), como pormenorizarei neste subcapítulo.

¹⁶ Os resultados destas investigações podem ser consultados, por exemplo, nos seguintes endereços: *Além Tunas* (<http://alemtunas.blogspot.com>); *Portugal Tunas* (<http://www.portugaltunas.com>); *As minhas aventuras na Tunolândia* (<http://asminhasaventurasnatunolandia.blogspot.com>); *Portus Cale Tunae* (<http://portuscaletunae.blogspot.com>); *Legajos de Tuna* (<https://www.legajosdetuna.es>); Associação TVNAE Mundi (https://issuu.com/tunae_mundi/docs).

¹⁷ No que respeita à sua tipologia, este é um *estudo de caso único*, dado que se centra numa instituição em particular (Coutinho 2014, 250). Clara Coutinho expõe uma proposta de classificação de estudos de caso segundo a sua “modalidade”, concebida por Bogdan e Biklen, a qual toma em conta os métodos e procedimentos adotados em cada estudo de caso específico (Coutinho 2014, 250). O presente estudo enquadra-se em duas das modalidades sugeridas por estes autores: trata-se, por um lado, de um *estudo de caso histórico*, na medida em que se ocupa do percurso de uma instituição ao longo do tempo (Bogdan e Biklen 1994, cit. por Coutinho 2014, 250) (vd. capítulos 4 e 5) e, por outro, de um *estudo de caso observacional*, uma vez que recorre à observação participante como principal técnica de recolha de dados (*idem, ibidem*) (vd. capítulos 6 e 7).

Segundo a autora que venho a citar, o estudo de caso proporciona a investigação de um *caso* específico, “no seu todo e na sua unicidade” (Coutinho 2014, 248). A pesquisa que levei a cabo dirigiu-se, efetivamente, para o conhecimento sobre a ação da Tuna Souselense e para a compreensão do alcance social desta instituição, numa localidade específica e num período cronológico determinado¹⁸. Por conseguinte, este estudo de caso não tem a ambição de chegar a conclusões passíveis de serem extrapoladas a outras tunas. Não obstante, este trabalho pode, a meu ver, contribuir para uma compreensão prévia do fenómeno das tunas em Portugal, lançar questões para futura investigação (Ponte 1994, 4 cit. por Coutinho 2014, 249-250) e conferir direção a outros estudos de caso ou, inclusive, a estudos mais abrangentes¹⁹, sustentados em outras abordagens metodológicas (*idem*, 254).

A investigação compreendeu duas linhas complementares de indagação: uma diacrónica e outra sincrónica. A investigação diacrónica visou, por um lado, contextualizar historicamente os fenómenos de emergência e disseminação de tunas em Portugal e, por outro, documentar o percurso da Tuna Souselense desde a sua fundação, em 1910. Esta linha de estudo sustentou-se em pesquisa arquivística e bibliográfica e, no que respeita a eventos mais recentes, compreendeu também a realização de entrevistas. A análise sincrónica centrou-se na ação da Tuna Souselense entre 2011 e 2015, período durante o qual desenvolvi trabalho de campo, e consistiu sobretudo em observação participante e não-participante. Neste período recolhi dados através da realização de entrevistas, da redação de notas de campo e de registos em fotografia e em vídeo.

As linhas de pesquisa acima indicadas articularam-se ao longo de toda a investigação, como explicitarei de seguida. Tendo em vista descrever e contextualizar com clareza os procedimentos adotados, optei por estruturar este subcapítulo de acordo com diferentes *fases* de investigação. Ressalvo, porém, que esta opção não reflete uma sequência cronológica estrita: estas *fases* sobrepuseram-se e alternaram-se em vários períodos da investigação, em função da possibilidade de acesso a fontes documentais e da disponibilidade das pessoas que colaboraram neste estudo.

1.4.1. Tunas em Portugal: enquadramento histórico (2010-2011)

Como acima referi, a revisão da bibliografia revelou um conhecimento fragmentado e uma total inexistência de estudos sistemáticos que pudessem servir de base para compreender, numa perspetiva histórica, o fenómeno das tunas em Portugal. Por esta razão procedi ao levantamento de dados em arquivos institucionais, em publicações periódicas e em acervos de tunas e de músicos.

¹⁸ Esta orientação não excluiu, todavia, o confronto dos dados recolhidos no âmbito deste estudo de caso com informações coligidas sobre outras tunas, nos casos em que este procedimento foi considerado pertinente para sinalizar paralelismos ou diferenças significativos entre a Tuna Souselense e grupos musicais congéneres.

¹⁹ Os objetivos do projeto “*A nossa música, o nosso mundo*”: *Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)* compreendem a aplicação de um inquérito extensivo dirigido a vários tipos de associações e coletividades musicais, incluindo as tunas.

No que respeita a arquivos institucionais, a pesquisa foi maioritariamente desenvolvida na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) e na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC). Foram analisados documentos de tipologia diversa, nomeadamente estatutos e regulamentos internos de associações com a designação ‘tuna’, programas de espetáculos musicais²⁰, fontes iconográficas (fotografias e postais ilustrados), catálogos e anúncios comerciais de empresas especializadas na produção e venda de partituras e instrumentos musicais e documentação oficial produzida pela FNAT, instituição responsável pelo enquadramento das atividades associativas de cariz cultural durante o período do Estado Novo. Foram também consultadas as bases de dados do Instituto Nacional de Apoio aos Tempos Livres (INATEL) e da Confederação Portuguesa das Coletividades de Cultura, Recreio e Desporto (CCCRD), tendo em vista inventariar as tunas filiadas nestas instituições durante o século XX e no início do século XXI.

A pesquisa documental passou também pelo levantamento de dados em publicações periódicas de âmbito nacional depositadas em vários arquivos, dos quais destaco os da BNP, da BGUC e da Hemeroteca Municipal de Lisboa (HML). Foram integralmente consultadas as publicações periódicas especializadas em música (ou com especial incidência nesta área) mais relevantes do século XX²¹, bem como jornais publicados por tunas. Constatei que estas publicações divulgaram quase exclusivamente eventos nos quais participaram tunas sediadas nos maiores centros urbanos portugueses, nomeadamente Lisboa e Porto. Por esta razão, a pesquisa foi alargada a publicações periódicas de âmbito local e regional, com especial enfoque no distrito de Coimbra. Esta opção visou reunir dados relevantes para contextualizar a emergência e as primeiras décadas de atividade da Tuna Souselense.

Realizei também pesquisas exploratórias nos acervos de várias tunas²² e em espólios pessoais de ex-tunos. No âmbito destas pesquisas coligi diversos documentos, designadamente estatutos, registos de sócios, livros de atas e de contas, inventários de material, correspondência, recortes de periódicos, fotografias, partituras e pautas. A pesquisa documental foi, sempre que possível, complementada pela realização de entrevistas a músicos que integraram tunas durante a primeira metade do século XX.

Os documentos que reuni foram digitalizados, transcritos e sistematizados em bases de dados, permitindo-me constituir um corpus documental pertinente para datar a fundação e a atividade de associações e agrupamentos musicais com a designação ‘tuna’ em Portugal, mapear a sua irradiação espacial, identificar instituições e figuras relevantes neste universo de prática musical, caracterizar as

²⁰ Saliento, pela quantidade e qualidade dos documentos que a compõem, a Coleção de Programas de Espetáculos Musicais compilada por Miguel Ângelo Lambertini, depositada na Coleção de Música da BNP.

²¹ Destacam-se, pela sua continuidade, as seguintes publicações: *A Arte Musical* (1899-1915); *Ilustração Portuguesa* (1903-1924); *Echo Musical: órgão defensor dos músicos portugueses* (1911-1917); *A Arte Musical - Órgão Defensor dos Músicos Portugueses*.

²² Refiro-me à Tuna Académica da Universidade de Coimbra (a tuna mais antiga referenciada nas publicações periódicas que consultei), à Tuna de Santa Maria de Lamas (Santa Maria da Feira) que, num estudo do INET-md, surge como um dos grupos mais antigos ainda em atividade (Castelo-Branco 2003), à Tuna Recreativa Penalvense (Oliveira do Hospital) e à Tuna Mouronhense (Tábua). Foram também contactadas outras tunas via e-mail e telefone, algumas das quais cederam documentos relevantes para a pesquisa.

tunas no que respeita às suas constituições instrumentais e aos repertórios musicais por elas praticados e conhecer os contextos e eventos em que estes grupos musicais atuaram.

Os objetivos desta tese não incluem o levantamento histórico exaustivo da atividade das tunas em Portugal. Não obstante, e no sentido de proporcionar um ponto de partida para estudos que venham a ser desenvolvidos, os documentos que coligi encontram-se disponíveis para consulta na página *web* do projeto “*A nossa música, o nosso mundo*”: *Associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)* ²³.

1.4.2. O estudo de caso sobre a Tuna Souselense: primeiros contactos com o ‘campo’ (2011-2012)

O trabalho de campo que desenvolvi entre 2011 e 2012 consistiu na observação de ensaios e apresentações públicas da Tuna Souselense, bem como de aulas lecionadas na escola de música desta associação musical. No decurso da observação coligi dados em notas de campo, em fotografia e em vídeo. Este período de observação possibilitou-me adquirir um conhecimento global sobre a atividade artística e pedagógica desenvolvida pela tuna e estabelecer contactos com os seus membros e com outras pessoas residentes na localidade de Souselas.

Na sequência destes contactos realizei entrevistas a alguns elementos da Tuna Souselense. Estas entrevistas permitiram-me constatar que estes músicos atribuem uma importância significativa ao passado da instituição a que pertencem, sustentada no facto de a Tuna Souselense ser uma associação centenária, fundada poucos dias após a Implantação da República. Embora o plano previamente desenhado para o trabalho de campo estivesse sobretudo centrado no *presente* da tuna, o contacto com os seus membros revelou que o passado desempenha um papel relevante na configuração da identidade desta instituição. Por esta razão, procurei reunir dados sobre o passado da Tuna Souselense. Todavia, esta instituição não detinha no seu acervo documentos suficientes para compreender o seu primeiro período de atividade (1910-1942) ²⁴.

Perante a inexistência de documentação escrita e de outras evidências materiais suficientes, a história da Tuna Souselense começou por ser construída a partir das memórias dos souselenses. O diálogo continuado com os músicos da tuna, com um ex-tuno e com as famílias de antigos tunos ²⁵ permitiu-me identificar as figuras e os momentos da vida desta instituição considerados mais relevantes por estas

²³ Disponível em <http://anossamusica.web.ua.pt>.

²⁴ O arquivo da Tuna Souselense contém documentação produzida desde a sua reorganização, em 1989, nomeadamente livros de atas, listas de sócios, relatórios de contas, relatórios de atividades, correspondência, recortes de jornais, programas e cartazes de concertos, fotografias, partituras e pautas. Todavia, e como explicitarei no capítulo 4, este acervo é praticamente omissivo no que no que respeita às primeiras décadas de atividade da tuna.

²⁵ Realizei entrevistas a António Costa (1910-2014), músico que integrou a Tuna Souselense na sua primeira fase de atividade (o único ainda vivo à data do início deste estudo) e a familiares de músicos que integraram a tuna neste período (1910-1942).

peçoas, estabelecendo um ponto de partida para uma nova fase de pesquisa arquivística. Dada a escassez de informação no acervo da Tuna Souselense, procedi ao levantamento de documentos em acervos pessoais na posse de famílias de músicos identificados como fundadores da tuna²⁶. O facto de estes documentos serem considerados pelos seus detentores como património familiar constituiu, em alguns casos, um obstáculo à sua consulta, que apenas seria ultrapassado numa fase posterior da investigação, como adiante explicitarei.

A pesquisa sobre o primeiro período de atividade da Tuna Souselense estendeu-se à consulta de publicações periódicas de âmbito regional, da qual resultaram dados relevantes para esclarecer alguns equívocos e colmatar lacunas respeitantes a esta fase da história da instituição. Na ausência de um jornal local em Souselas, as notícias relativas à tuna surgem em jornais sediados na cidade de Coimbra, sede do concelho²⁷. As notícias recolhidas nestas publicações foram digitalizadas, transcritas e sistematizadas nas bases de dados a que acima fiz referência.

1.4.3. Novas linhas de pesquisa: a Casa Olímpio Medina e os maestros Joaquim Pleno e Manuel Eliseu (2012-2013)

A investigação sobre as primeiras décadas de atividade da Tuna Souselense abriu caminho a novas linhas de indagação. Os dados que resultaram desta pesquisa evidenciaram, por um lado, a centralidade de dois dos seus primeiros maestros, nomeadamente Manuel Eliseu (1907-1981) e Joaquim Pleno (1908-2001) e, por outro, a influência exercida por empresas especializadas na produção e venda de partituras sobre a configuração dos repertórios musicais praticados pela tuna.

As pesquisas sobre Manuel Eliseu e Joaquim Pleno visaram traçar o perfil profissional destas figuras e conhecer o seu itinerário artístico, compreendendo o impacto da sua ação enquanto intérpretes, maestros, compositores e arranjadores na circulação de repertórios musicais.

Relativamente a Manuel Eliseu, procedi à inventariação do seu espólio, à guarda do seu sobrinho José Eliseu Lopes, constituído por 832 pautas e partituras, recortes de jornais, fotografias, programas e cartazes de concertos. Juntamente com as obras de sua autoria preservadas no acervo da Casa Olímpio Medina e a listagem das obras registadas na Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), estes documentos foram digitalizados e sistematizados numa base de dados, permitindo-me obter uma visão global da atividade musical de Manuel Eliseu. A pesquisa incluiu também conversas informais junto de familiares de Manuel Eliseu (José Eliseu Lopes, Sérgio Eliseu e Paulo Eliseu) e de dirigentes e funcionários da delegação de Coimbra do INATEL (ex-FNAT), na qual esta figura trabalhou como maestro e professor de música durante várias décadas.

²⁶ Refiro-me aos seguintes acervos: AP-AC; AF-JFC1; AF-JFC2; AP-MS; AP-ADC; AF-JP.

²⁷ Refiro-me aos jornais *Gazeta de Coimbra* (1910-1930) e *Diário de Coimbra* (1930-1945). Acedi a estas publicações nos arquivos da Biblioteca Municipal de Coimbra (BMC), da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) e do Diário de Coimbra (DC). Consultei também alguns jornais publicados em localidades próximas de Souselas.

No que respeita a Joaquim Pleno, procedi à inventariação, digitalização e sistematização numa base de dados de 677 pautas e partituras assinadas por si, depositadas nos acervos da Casa Olímpio Medina, do Museu de Etnomúsica da Bairrada (Troviscal, Oliveira do Bairro) e da SPA. Para traçar a biografia desta figura entrevistei o seu neto, Sílvio Pleno, e um antigo aluno, Fernando Martins, também ele maestro de uma tuna.

Para além de terem sido maestros da Tuna Souselense e de outros agrupamentos musicais, Manuel Eliseu e Joaquim Pleno colaboraram com a Casa Olímpio Medina como compositores e arranjadores. Esta circunstância estimulou um estudo sobre a atividade editorial e comercial desta empresa, fundada na cidade de Coimbra em 1936. A pesquisa centrou-se no acervo de partituras da Casa Olímpio Medina, que se encontrava disperso e sem qualquer organização. Procedi à organização e inventariação deste acervo, através da criação de uma base de dados que facilitou a sistematização de 1650 pautas e partituras (manuscritas e impressas), bem como de outros documentos, designadamente catálogos de partituras, correspondência e livros de contas, que contribuíram para uma melhor compreensão do papel desempenhado pela Casa Olímpio Medina no que respeita à produção e difusão de repertórios musicais ao longo do século XX. A pesquisa neste acervo foi complementada por consultas ao arquivo da Conservatória do Registo Comercial de Coimbra (ACRCC), a publicações periódicas de cariz comercial (depositadas na BGUC e na BNP), a anúncios publicitários publicados em jornais de âmbito regional e nacional e ao acervo pessoal de Olímpio Santos Vítor, familiar do fundador da Casa Olímpio Medina e seu atual proprietário e gerente, que me concedeu também uma entrevista.

1.4.4. “Pega nesse bandolim e vem tocar com a gente!” – o período de observação participante (2013-2015)

Ao retomar o estudo de caso sobre a Tuna Souselense comecei por entrevistar a sua maestrina e os maestros que a antecederam, dirigentes e ex-dirigentes da instituição e vários instrumentistas e cantores da tuna²⁸. Estas entrevistas fizeram sobressair que os membros da tuna partilham entre si vínculos familiares e relações de vizinhança e amizade. Constatei que a proximidade afetiva entre estas pessoas contribui para configurar esta associação como uma esfera de ação pouco aberta a pessoas *alheias* à instituição, como era o meu caso. Esta dificuldade foi paulatinamente ultrapassada através da realização de observação participante, que me permitiu deixar para trás a minha condição de *outsider*.

Na verdade, o período de observação participante proporcionou um ponto de viragem no percurso da investigação. No final de 2013 comecei a participar assiduamente nos ensaios e concertos da Tuna Souselense, como bandolinista²⁹. Cerca de meio ano depois, um dos músicos mais velhos da tuna dirigiu-

²⁸ Numa fase posterior, visando compreender as relações estabelecidas entre a Tuna Souselense e outras instituições de âmbito local e regional, entrevistei também autarcas e um professor do Conservatório de Música de Coimbra.

²⁹ Fui também convidado a colaborar pontualmente em atividades promovidas pela escola de música desta instituição, como pianista acompanhador.

se a mim num ensaio, comentando: “Agora já és cá dos nossos!”. Este comentário assinalou uma notável mudança na minha relação com os músicos da tuna. A partir deste momento, passei a entrevistar os tunos nas suas próprias casas e a ser convidado para participar em momentos de convívio. Esta etapa da investigação veio facilitar o estabelecimento de relações dialógicas (Cooley e Barz 2008) com os membros da Tuna Souselense, bem como com outras pessoas da comunidade local. O diálogo continuado com estas pessoas permitiu-me apreender não apenas o conteúdo (as obras musicais tocadas nos ensaios e nas apresentações públicas), mas também o contexto ou, citando Marcia Herndon, a *ocasião*:

The occasion may be regarded as an encapsulated expression of the shared cognitive forms and values of a society, which includes not only the music itself, but also the totality of associated behavior and underlying concepts (Herndon 1971, 340 cit. por Béhague 1984, 5).

A realização de observação participante como instrumentista da tuna permitiu-me, como refere Jeff Titon, sustentar o trabalho de campo na prática musical, valorizando-a como modo de aprender sobre as pessoas que *fazem* música (Titon 2008, 38). Gradualmente, os tunos passaram a mostrar-se disponíveis para partilhar comigo as suas opiniões sobre a música que interpretavam e sobre os significados desta prática nas suas vidas. Esta fase de investigação teve inclusive um contributo positivo no que respeita à pesquisa diacrónica sobre o primeiro período de atividade da tuna (1910-1942). Com efeito, o facto de ter passado a tocar ao lado dos músicos da tuna veio facilitar o acesso a informações e documentos que, por constituírem um testemunho do passado familiar destes músicos e, portanto, serem considerados demasiadamente pessoais para partilhar com um *outsider*, tinham sido omitidos até este momento.

1.5. Estrutura da tese

Esta tese encontra-se organizada em sete capítulos, incluindo a introdução. O próximo capítulo tem como principal objetivo enquadrar historicamente os fenómenos de emergência, multiplicação e institucionalização de tunas em Portugal. Após uma breve síntese sobre o desenvolvimento e expansão do associativismo português, discuto os modos através dos quais as tunas contribuíram para reforçar e ampliar um movimento de institucionalização de sociabilidades em torno de práticas musicais em curso em Portugal desde meados do século XIX. Ainda neste capítulo, examino as especificidades que, ao longo do tempo, caracterizaram as tunas enquanto modelo performativo, identificando as constituições instrumentais, os repertórios musicais e os contextos de apresentação que enformaram a ação destes coletivos musicais.

Como acima mencionei, as tunas interpretaram obras musicais bastante diversificadas, adaptando os seus repertórios aos múltiplos contextos em que se apresentaram. Para a diversificação dos repertórios musicais interpretados pelas tunas contribuiu, como adiante desenvolverei, a incorporação de obras musicais disseminadas por outros agrupamentos musicais e por campos de produção e divulgação musical como a indústria fonográfica ou a rádio. Este processo de circulação de repertórios musicais foi

mediado quer pelos maestros das tunas, quer por empresas especializadas na produção e comercialização de partituras. No capítulo 3 apresento um estudo sobre a atividade editorial e comercial da Casa Olímpio Medina, sediada em Coimbra. Como aprofundarei, este estabelecimento comercial instituiu um sistema de produção e disseminação de partituras particularmente orientado para a atividade de grupos e associações musicais constituídos por músicos não-profissionais. A inter-relação entre estes coletivos musicais e as casas editoras de música reveste-se de particular interesse no âmbito deste estudo, uma vez que dois dos maestros da Tuna Souselense foram também colaboradores da Casa Olímpio Medina.

Os capítulos 4 a 7 traduzem os resultados do estudo de caso sobre a Tuna Souselense. Cada um destes capítulos inicia-se com a narração de um momento por mim vivenciado no decurso do processo de investigação. Estas narrações, que constituem o ponto de partida para a discussão, visam enfatizar a centralidade que o trabalho de campo ocupou no âmbito da investigação que desenvolvi e, simultaneamente, guiar os leitores deste trabalho numa *visita* aos espaços onde a Tuna Souselense desenvolve as suas atividades.

O itinerário que proponho para essa *visita* inicia-se no átrio da sede da Tuna Souselense. No capítulo 4 começo por descrever este espaço, no qual se encontra exposto um conjunto de objetos que remetem para a antiguidade desta instituição. Como explicitarei, estes objetos constituíram o ponto de partida para a pesquisa sobre o primeiro período de atividade da Tuna Souselense, compreendido entre a sua emergência, em 1910, e a sua dissolução, em 1942. O capítulo 5 inicia-se com a descrição de uma audição de alunos que teve lugar numa sala da sede da Tuna Souselense, na qual a escola de música desta instituição desenvolve as suas atividades. Como desenvolverei, a criação desta escola configurou o ponto de partida para a reorganização da Tuna Souselense, em 1989. O capítulo observa a atividade desta associação musical no período compreendido entre a sua reativação e as comemorações do seu centenário, em 2010.

No capítulo 6 parto de uma *incursão* à sala onde, semana após semana, os membros da Tuna Souselense se reúnem para preparar as suas apresentações públicas. Começo por descrever um ensaio da tuna, para depois explorar este evento no que concerne às suas dimensões performativa, educativa e relacional. Como desenvolverei, os ensaios da Tuna Souselense estabelecem relevantes espaços de sociabilização, aprendizagem musical e desenvolvimento ao longo da vida, nos quais se cruzam pessoas com diferentes idades, perfis sociais e níveis de competência musical. O sétimo e último capítulo inicia-se com a descrição de um concerto da Tuna Souselense, realizado no salão da Casa do Povo de Souselas, local onde habitualmente apresenta à comunidade que a contextualiza os resultados do trabalho realizado na esfera privada dos ensaios. Partindo da observação deste evento, contextualizo e descrevo a atividade performativa e pedagógica da tuna durante o período em que realizei observação participante, discutindo o impacte da ação desta associação musical na vida social da localidade de Souselas.

2. Para uma história das tunas em Portugal: música, associativismo e transformação social

No decorrer da pesquisa sobre o primeiro período de atividade da Tuna Souselense (1910-1942) constatei que, na primeira metade do século XX, as tunas estavam amplamente disseminadas em Portugal. A pesquisa preliminar que realizei em publicações periódicas e em arquivos de diversas instituições permitiu identificar dezenas de tunas fundadas entre o final do século XIX e meados do século seguinte, quer nos principais centros urbanos do país, quer em outras localidades, na sua periferia.

As tunas documentadas neste estudo foram, na sua maioria, constituídas como entidades dotadas de autonomia e existência jurídica. Como adiante desenvolverei, a institucionalização das tunas abriu caminho a projetos de participação e intervenção na vida social das localidades nas quais estavam sediadas.

Os primeiros subcapítulos do texto têm como objetivo enquadrar historicamente o surgimento de tunas em Portugal. Começo por traçar uma breve síntese sobre o desenvolvimento do movimento associativo português, para depois discutir a emergência e expansão do associativismo de cariz musical. Como desenvolverei, as tunas vieram reforçar, nas últimas décadas de oitocentos, um movimento de institucionalização de sociabilidades em torno de práticas musicais em curso em Portugal desde meados do século XIX. O fenómeno das tunas teve, contudo, uma dimensão transnacional: estes grupos surgiram em Espanha, ligados a instituições de ensino, alastrando, no final do século, a outras geografias e a outros contextos. No terceiro subcapítulo começo por observar os significados atribuídos aos termos ‘tuna’ e ‘estudantina’ em dicionários e enciclopédias publicados em Portugal e em Espanha, para depois explorar a dimensão ibérica deste fenómeno.

O quarto subcapítulo visa contribuir para a compreensão dos processos de institucionalização e difusão de tunas em Portugal. Quais foram as dinâmicas que contribuíram para a multiplicação de tunas à escala nacional? Como ocorreu a sua irradiação espacial? Que objetivos perseguiram estas associações musicais? Que impacte tiveram na vida dos seus membros e das localidades em que estavam sediadas?

Os últimos subcapítulos têm como objetivo caracterizar as tunas enquanto modelo performativo. Parto de questões como: O que define uma tuna? Qual a sua constituição instrumental? Quais os repertórios musicais praticados pelas tunas? Em que espaços e eventos se apresentavam estes grupos? O estudo fez sobressair que, durante o período de tempo considerado, as tunas configuraram um domínio de prática musical intersticial e dinâmico, razão pela qual o enfoque será colocado nas metamorfoses identificadas ao longo do tempo e nas intersecções entre este e outros domínios de prática musical.

2.1. O movimento associativo em Portugal: uma breve síntese histórica (c. 1850 - c. 1910)

O *associativismo contemporâneo* consolidou-se em Portugal no decorrer da segunda metade do século XIX, um período marcado pelo reforço da participação dos cidadãos na vida pública, pela afirmação da burguesia como estrato social liderante e por um conjunto de profundas transformações políticas, económicas, tecnológicas e sociais em curso no ‘ocidente’ (Melo 2010a, 355). Emprego a expressão *associativismo contemporâneo* com o sentido que lhe é atribuído por Daniel Melo, para distinguir o associativismo que se desenvolveu desde meados do século XIX - com carácter voluntário e com autonomia relativamente ao Estado e/ou a confissões religiosas - de modelos de organização social preponderantes no Antigo Regime, como as irmandades e misericórdias, vocacionadas para a proteção social e para o culto religioso (*idem*, 353).

Costa Goodolphim, autor de um seminal contributo sobre o associativismo em Portugal, relaciona o advento do movimento associativo com a extinção das corporações de artes e ofícios e das congregações religiosas decretada em 1834, no seguimento da guerra civil que opôs liberais e absolutistas (Goodolphim 1974, 16). Goodolphim sustenta que o clima de instabilidade política e social que perdurou após este conflito contribuiu para refrear o desenvolvimento do associativismo até meados de oitocentos³⁰ (*idem, ibidem*). Segundo este autor, o movimento associativo afirmou-se com maior vigor na segunda metade do século XIX, beneficiando da tendência de crescimento urbano e desenvolvimento económico, da construção das primeiras linhas férreas e do incremento da circulação de ideias potenciado pela crescente afirmação da imprensa (*idem, ibidem*).

O desenvolvimento do associativismo em Portugal inscreveu-se num contexto mais amplo, acompanhando uma tendência em progresso em outros países europeus. João Freire sustenta que as associações estabeleceram estruturas de sociabilidade típicas da modernidade ocidental, que despertaram e progrediram nos países em vias de industrialização como um “fenómeno inovador e portador de valores seculares e de progresso” (Freire 2006, 16). Segundo este sociólogo, o associativismo foi impulsionado pelas revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX e transportou consigo traços da ideologia liberal, do republicanismo e dos conceitos de cidadania e de Estado-nação³¹ (*idem*, 17).

Simão Leitão assinala que as primeiras iniciativas de associativismo em Portugal se concretizaram na fundação de associações de socorros mútuos, associações de instrução popular, sociedades cooperativas

³⁰ Não obstante o reconhecimento legal do direito de associação, inscrito na Constituição de 1838 (*Diário do Governo* de 24 de abril de 1838, n.º 98, art.º 14.º).

³¹ Freire observa que estas influências são patentes na forma de organização das associações e nas relações estabelecidas entre os seus membros, e assinala que as estruturas formais das associações “reproduzem, em ‘escala micro’, a divisão de poderes soberanos do Estado moderno” (Freire 2006, 17). Ao ‘povo’ correspondem os associados, organizados em assembleia geral e responsáveis pela eleição dos corpos gerentes e aprovação dos relatórios e contas das atividades desenvolvidas; ao ‘governo’ e ao ‘poder judicial’ correspondem, respetivamente, o órgão executivo (direção, comissão administrativa, etc.) e o conselho fiscal, órgão independente com o dever de garantir a integridade dos atos de gerência e a regularidade de toda a vida associativa (*idem*, 15-17).

de consumo e produção e caixas de crédito (Leitão *et. al.* 2009, 76). Segundo Leitão, o surgimento destas estruturas, de cariz mutualista, foi impulsionado pelos “ideais e condições de pensamento produzidos e reproduzidos pela Revolução Francesa” e pretendeu dar resposta aos impactes sociais que decorreram da revolução industrial inglesa, particularmente no que respeita às condições de vida dos trabalhadores (*idem, ibidem*).

Em Portugal, na segunda metade do século XIX, o associativismo estava ainda praticamente circunscrito aos principais centros urbanos, razão pela qual importa caracterizar, ainda que brevemente, a sua população. José Amado Mendes assinala que uma parte considerável da população das áreas urbanas exercia ocupações no âmbito do sector terciário da economia, nomeadamente no comércio e nos transportes (Mendes 1998, 421). O mesmo autor salienta que o século XIX foi marcado pela emergência do operariado industrial (*idem, ibidem*). Foi no seio desta classe profissional que surgiram instituições como a Associação dos Operários e o Centro Promotor dos Melhoramentos das Classes Laboriosas, fundadas em Lisboa em 1850 e 1852, respetivamente³². Segundo o autor que venho a citar, a criação destas instituições marcou o início de um período durante o qual se intensificou a proliferação de associações de cariz mutualista (*idem, 424*). Trata-se de estruturas corporativas que visavam socorrer os seus filiados perante adversidades³³, bem como contribuir para suprir carências económicas e deficiências culturais da classe operária (*idem, ibidem*). Estas associações estabeleceram, de acordo com Daniel Melo, um “modelo de sociedade assente na solidariedade, na cooperação entre iguais, na entreajuda, na auto-organização e no desenvolvimento para todos” (Melo 2010a, 355).

Segundo José Amado Mendes, as associações de operários afastaram-se progressivamente da sua matriz mutualista e conciliadora, particularmente a partir da década de 1870. Acompanhando o crescente envolvimento dos trabalhadores no movimento operário (por exemplo, através do recurso cada vez mais frequente à greve), estas associações aproximaram-se dos ideais do sindicalismo, o que contribuiu para a coesão do operariado, para o fortalecimento da respetiva consciência de classe, para o reforço da sua participação política e cívica e para a conquista de direitos que muito concorreram para a melhoria das suas condições laborais e de vida (Mendes 1998, 423-425).

Uma das prerrogativas paulatinamente conquistadas pelo operariado e por outras classes profissionais no decurso das últimas décadas do século XIX foi a redução do horário de trabalho³⁴ (Mendes 1998, 425).

³² José Amado Mendes refere que as primeiras propostas de associativismo foram lançadas ainda durante as primeiras três décadas do regime liberal (1820-50) e destaca a ação de Silvestre Pinheiro Ferreira, que concebeu o “Projecto de associação para o melhoramento das classes industriais” e promoveu a fundação da Sociedade dos Artistas Lisbonenses, em 1839 (Mendes 1998, 424).

³³ Como carências económicas resultantes da incapacidade por acidente ou doença, da falta de trabalho ou da prisão. Estas associações visavam ainda assegurar meios de subsistência aos familiares dos seus membros, em caso de morte ou invalidez permanente (Mendes 1998, 458).

³⁴ Apesar de algumas alterações pontuais ao longo do tempo, a redução do horário de trabalho dos “trabalhadores e empregados do estado, das corporações administrativas e do comércio e indústria” só foi legalmente aprovada em 1919 (Mendes 1998, 425). O horário de trabalho passou a não poder ultrapassar oito horas por dia, nem 48 horas por semana (*idem, ibidem*). Note-se que os caixeiros tinham já conquistado o direito ao descanso dominical em 1898 (Pestana 2015, 7).

Esta conquista contribuiu decisivamente para demarcar distintos tempos de vida, nomeadamente o tempo de trabalho do tempo de *não-trabalho* que, como refere Daniel Melo, se converteu num novo quadro de atividades de repouso, divertimento e desenvolvimento da personalidade (Melo 2013, 290). De acordo com o mesmo autor, esta demarcação impulsionou a procura de espaços de lazer e convívio (*idem*, 291). Daniel Melo assinala que, pese embora a precedência de associações de cariz seletivo (os *clubs* e *sociedades* frequentados pela aristocracia e, sobretudo, pela burguesia emergente), estes espaços eram geralmente interditos a indivíduos de estratos socialmente menos favorecidos, como o operariado e a pequena-burguesia, que reagiram ao vazio de opções, impulsionando a fundação de associações e clubes recreativos, educativos, desportivos e socioculturais (Melo 2010a, 355-357).

Segundo o autor que venho a citar, estas associações multiplicaram-se nas últimas décadas da monarquia³⁵ e início da Primeira República, um período marcado pelo incremento e diversificação do associativismo³⁶ e pela sua difusão a localidades periféricas relativamente aos grandes centros urbanos (Melo 2010a, 356-358). Melo sustenta que a expansão do segmento cultural e recreativo resultou não apenas de um processo de especialização da atividade associativa, mas também das limitações determinadas pela política oficial na fase final do regime monárquico (*idem*, 356). Com efeito, o enquadramento jurídico-legal que vigorou até à Primeira República condicionou e desincentivou o associativismo com propósitos políticos, religiosos ou sindicais (*idem, ibidem*)³⁷. Acresce que a vigilância ao associativismo popular levada a cabo pelo regime monárquico foi intensificada após as comemorações do tricentenário da morte de Camões, em 1880, e a reação popular ao Ultimato Inglês de 1890 (*idem, ibidem*).

Não obstante estas vicissitudes, as associações estabeleceram espaços particularmente propícios a debates de natureza política e ideológica. Esta dimensão do movimento associativo intensificou-se nas últimas décadas da monarquia. Nesta fase, os partidários do republicanismo perspetivaram o associativismo como um influente meio para disseminar o ideário do regime que pretendiam implementar. As elites republicanas viram nas associações populares agentes privilegiados para

³⁵ Na transição para o século XX o associativismo continuava a ter uma implementação maioritariamente urbana (Ramos 1998, 210-212). Na década de 1900 as associações operárias reuniam uma parcela significativa dos trabalhadores empregados em fábricas e em ofícios urbanos, sobretudo em Lisboa e no Porto (*idem, ibidem*). A estas estruturas somavam-se outras, de cariz mutualista, recreativo e político, pelo que se depreende que as associações congregavam um volume populacional relativamente importante nos grandes centros urbanos portugueses (*idem, ibidem*).

³⁶ Para uma caracterização quantitativa do associativismo durante a Primeira República (em comparação com períodos históricos precedentes), vd. a síntese elaborada por Maria Alexandre Lousada (2013, 313-317).

³⁷ A “lei censória de Lopo Vaz”, de 20 de fevereiro de 1891, repôs o decreto de 6 de abril de 1890, relativo ao direito de reunião (Ribeiro 2011, 37-38). Este decreto determinava que as reuniões poderiam ser proibidas ou dissolvidas pelas autoridades sempre que fossem consideradas contrárias à “ordem” e à “tranquilidade pública” ou quando nelas fossem expostas “ideias tendentes a derrubar o sistema monárquico representativo” (*Diário do Governo* de 7 de abril de 1890, 722, cit. por Ribeiro 2011, 38). O decreto de Lopo Vaz estabeleceu também o controlo das sociedades pelos Governos Cívicos (Ribeiro 2011, 38).

estimular a participação do povo na vida pública e, por esta via, converter os indivíduos “numa parte digna e plena da humanidade” (Ramos 1998, 78).

Para além de apoiarem publicamente a constelação de estruturas associativas então existente³⁸, as elites republicanas incentivaram a constituição de associações de trabalhadores, de carácter aparentemente apolítico (Ribeiro 2011, 74). Com o propósito de estimular a inculcação de valores e comportamentos adstritos ao sistema político que preconizavam, várias figuras destacadas do movimento republicano promoveram a fundação de núcleos associativos designados *clubes* ou *centros escolares* republicanos³⁹. Como adiante desenvolverei, estas estruturas exerceram um relevante papel nos domínios da educação e da cultura, por via da constituição de escolas, da realização de eventos como palestras, representações teatrais e concertos musicais e da organização de grupos performativos, entre os quais várias tunas.

O estímulo ao associativismo protagonizado pelos partidários do republicanismo inscreveu-se num projeto de politização da sociedade⁴⁰. Neste projeto, delineado pelas elites e dirigido às camadas populares da sociedade, os desígnios de emancipação e de elevação cívica pela instrução e pela cultura adquiriram um papel primordial. Lia Ribeiro sustenta que o republicanismo, para além de constituir uma proposta de natureza política e institucional, foi inscrito num projeto mais amplo, o qual visava uma profunda transformação cultural (Ribeiro 2011, 22). Segundo esta historiadora, a implantação de um novo sistema político dependia da conceção de uma ‘superestrutura cultural’ em conformidade com a ‘infraestrutura política’, ou seja, a consumação da democracia só poderia ser alcançada quando a dimensão cultural da população se coadunasse com os fundamentos do republicanismo (*idem*, 21). Por esta razão o movimento republicano desenvolveu uma intensa atividade de educação cívica e divulgação cultural junto de estratos populacionais considerados culturalmente desfavorecidos, a fim de promover a sua integração num novo modelo político (*idem*, 27).

2.1.1. O associativismo musical em Portugal: emergência e consolidação

Como acima sintetizei, o associativismo afirmou-se no decurso do século XIX como um fenómeno próprio de sociedades em vias de desenvolvimento industrial e crescimento urbano. Em Portugal, o movimento associativo expandiu-se sobretudo a partir de meados de oitocentos, num contexto de profundas transformações sociais. Acompanhando a gradual redução do tempo de trabalho e a crescente

³⁸ O associativismo popular foi preconizado por figuras destacadas do republicanismo como Teófilo Braga que, no âmbito das comemorações camonianas de 1880, lhe reconheceu um papel fundamental no âmbito da democratização da vida social portuguesa (Braga 2010 [1880], 186).

³⁹ Daniel Melo assinala que, em vésperas da Implantação da República, a rede de clubes e centros republicanos contava com cerca de 180 destes núcleos (Melo 2013, 293).

⁴⁰ Rui Ramos refere-se ao estímulo do republicanismo ao movimento associativo como parte integrante de um projeto mais amplo, que designa “cultura do patriotismo cívico” (Ramos 1998, 111). Segundo este autor, a noção de ‘patriotismo cívico’ veiculada pela elite republicana desde finais do século XIX traduziu uma cultura política desenvolvida no quadro do estado liberal como “alternativa à tradição católica e dinástica do passado português” e desenvolveu-se em torno da ideia de que “o problema dos portugueses era o da aquisição de uma identidade coletiva que lhes desse confiança e energia” (*idem, ibidem*).

procura de espaços e atividades de convívio e lazer, o associativismo diversificou-se nas últimas décadas da monarquia e no início da Primeira República, um período marcado pela expansão quantitativa e espacial de associações de cariz cultural, educativo e recreativo. A música ocupou um papel central em muitas dessas associações.

A partir do final da primeira metade do século XIX foram constituídas associações com o intuito de contribuir para a “elevação cívica” da população por meio da promoção da instrução, do recreio e da cultura durante o tempo livre do trabalho (Cordeiro 2010, 82). À luz deste ideário progressista⁴¹ multiplicaram-se em Portugal grupos e associações musicais formalmente organizados, como as bandas filarmónicas, os orfeões e as tunas⁴².

O movimento filarmónico

Segundo Pedro Marquês de Sousa, o movimento filarmónico⁴³ foi o percussor do associativismo de cariz cultural e recreativo em Portugal, sendo que a constituição das primeiras sociedades de concertos ocorreu na década de 1830⁴⁴ (Sousa 2016, 68). Sousa sustenta que estas coletividades, sediadas em Lisboa e frequentadas sobretudo pela burguesia, constituíram um modelo de sociabilidade replicado logo na década seguinte por comunidades de trabalhadores estabelecidas em bairros urbanos e em localidades na periferia desta cidade (*idem*, 69).

O advento do movimento filarmónico é contemporâneo do surgimento das primeiras associações operárias de cariz mutualista, a que acima fiz referência. Na verdade, vários autores têm vindo a salientar a relação entre o despontar do movimento filarmónico e o associativismo operário que se desenvolveu no decurso do século XIX. Segundo o sociólogo José Leite Viegas as primeiras sociedades filarmónicas, constituídas em meados de oitocentos, surgiram em localidades progressivamente industrializadas e congregavam sobretudo operários (Viegas 1986, 104-106)⁴⁵. Daniel Melo refere que, nesta fase, a constituição de bandas filarmónicas foi impulsionada por associações de operários e inclusive por industriais, em fábricas (Melo 2010a, 354). De acordo com Rui Cascão, os operários e os artesãos

⁴¹ Este ideário refletiu-se, por exemplo, nas designações atribuídas a diversas bandas filarmónicas, as quais incluem termos que exprimem virtudes e qualidades sociais, como *união, firmeza, amizade, lealdade* ou *harmonia* (Cascão 1998, 446).

⁴² Em Portugal, a institucionalização de sociabilidades em torno de práticas musicais prolongou-se sobretudo até à segunda década do século XX (Cordeiro 2010, 82). Este fenómeno foi identificado em outros países europeus, sensivelmente no mesmo período temporal. Segundo Vincent Dubois, o movimento orfeónico em França, também estreitamente ligado às classes trabalhadoras, teve o seu auge no período compreendido entre 1850 e a Primeira Guerra Mundial (Dubois, Méon e Pierru 2013, 2).

⁴³ Sousa emprega a expressão “movimento filarmónico” para caracterizar o fenómeno coletivo de longa duração e de carácter estrutural de criação de bandas de música encetado no século XIX (Sousa 2016, 68).

⁴⁴ Este autor refere-se à fundação de clubes e associações como o Clube Lisbonense (1834), a Assembleia Lisbonense (1836), a Academia Filarmónica (1838) e a Assembleia Filarmónica (1839) (Sousa 2016, 68).

⁴⁵ Viegas refere-se a localidades situadas na periferia de Lisboa, nomeadamente Almada e Seixal, onde foram fundadas a Sociedade Incrível Almadense e a Sociedade Timbre Seixalense, ambas em 1848 (Viegas 1986, 104-106).

continuavam a ser preponderantes nas bandas filarmónicas em atividade nas últimas décadas do século XIX (Cascão 1998, 446).

Em consonância com a expansão do associativismo cultural e recreativo, a fundação de bandas filarmónicas foi intensificada no decurso da segunda metade do século XIX. Rui Cascão considera que a “época áurea” do movimento filarmónico decorreu entre as décadas de 1850 e 1890⁴⁶ (Cascão 1998, 446). Este historiador sustenta que a constituição de sociedades musicais neste período foi frequentemente estimulada por confrontos de índole política (*idem, ibidem*). Segundo Rui Cascão as sociedades filarmónicas, espaços privilegiados de sociabilidade das camadas populares, foram frequentemente apreciadas por caciques locais como importantes bases de apoio eleitoral (*idem, ibidem*). A este respeito Sousa afirma que o clima de antagonismo político das últimas décadas do século XIX concorreu para impulsionar a criação de bandas filarmónicas, registando-se em várias localidades a existência de duas bandas rivais, ligadas a partidos políticos⁴⁷ (Sousa 2016, 71).

Segundo Pedro Sousa o movimento filarmónico foi negativamente afetado na década de 1910, na sequência de causas como a instabilidade política e social nos primeiros anos da República, a I Guerra Mundial e a epidemia de gripe pneumónica de 1918-1919. Este movimento viria a experimentar uma nova fase de expansão na década de 1920, durante a qual foram reativadas várias filarmónicas e fundadas novas bandas, inclusive em localidades onde não existiam anteriormente (Sousa 2016, 71).

Durante o Estado Novo o movimento filarmónico passou por uma nova fase de declínio, que se traduziu, por um lado, num acentuado decréscimo do ritmo de fundação de novas bandas e, por outro, na perda de autonomia de outras, que passaram a estar dependentes de associações de bombeiros, de Casas do Povo, da Legião Portuguesa ou de municípios (*idem*, 73). Esta tendência de retrocesso só viria a inverter-se sob o regime democrático, particularmente a partir da década de 1980 (*idem*, 75-76). Nas últimas décadas do século XX o movimento filarmónico retomou o ritmo de crescimento interrompido durante a ditadura, beneficiando da dinamização do associativismo e do desenvolvimento de políticas de apoio às bandas (sobre a expansão do universo associativo após a revolução de 1974, vd. o subcapítulo 5.3.1).

O movimento orfeónico

Nas últimas décadas do século XIX foram instituídos grupos designados como ‘orfeões’⁴⁸, que se apresentaram a cantar em público em eventos cívicos (Pestana 2015, 5). Segundo Maria do Rosário

⁴⁶ Segundo o levantamento realizado por Pedro Marquês de Sousa foram fundadas cerca de 625 bandas civis em Portugal durante a monarquia. Destas, aproximadamente 85% surgiram entre 1850 e 1910, destacando-se um período de crescimento mais acentuado entre 1860 e 1890 (Sousa 2016, 70).

⁴⁷ De acordo com Sousa este fenómeno foi comum em localidades urbanas e rurais e refletiu a rivalidade entre os partidos Regenerador e Progressista, particularmente nas décadas de 1870 a 1890 (Sousa 2016, 71).

⁴⁸ O termo ‘orfeão’ foi utilizado para designar quer associações formalmente instituídas, quer grupos musicais organizados para cantar e apresentar um repertório *a capella* (Pestana 2015, 5). Esta dupla utilização sucedeu também com o termo ‘tuna’, como adiante desenvolverei.

Pestana, as comemorações camonianas realizadas em 1880 nas principais cidades do país impulsionaram a organização das primeiras sociedades corais portuguesas, nomeadamente o Orfeon Académico de Coimbra, logo em 1880, e o Orpheon Portuense, no ano seguinte⁴⁹ (*idem*, 8-9). Estes grupos tiveram um efeito reprodutor, servindo de modelo a orfeões constituídos nas décadas seguintes em outros centros urbanos (*idem*, 9-10).

De acordo com a autora que venho a citar a emergência do canto orfeónico ocorreu no contexto da conquista de direitos laborais em curso nas últimas décadas do século XIX (Pestana 2015, 7) que, como acima mencionei, abriu caminho à participação dos trabalhadores em atividades de lazer e de desenvolvimento da personalidade. Segundo Maria do Rosário Pestana a organização de orfeões foi, nesta fase, conduzida por “elites com elevados graus de escolaridade e de perfil cosmopolita” e decorreu de uma orientação paternalista, civilizadora e moralizadora dirigida às massas urbanas trabalhadoras e à pequena burguesia (*idem*, 6-7). Na verdade, esta atitude elitista manifestou-se também no que respeita à constituição de associações musicais como as bandas filarmónicas (Sousa 2016, 70) e reiterou uma tendência observável nas décadas precedentes em países europeus como a França (Dubois, Méon e Pierru 2013, 2; 14)⁵⁰.

A intervenção destas figuras na promoção do associativismo musical deve ser compreendida no quadro do amplo projeto de inspiração iluminista e republicana empreendido pelas elites urbanas portuguesas a partir das últimas décadas do século XIX. O estímulo à constituição de associações de vocação cultural visou fomentar a emancipação das classes trabalhadoras através da instrução e da cultura, de modo a tornar viável a sua participação na construção de uma alternativa política e cultural às estruturas sociais e políticas vigentes, de matriz católica e dinástica (Ramos 1998, 111; Ribeiro 2011, 21-27; Pestana 2015, 6).

Maria do Rosário Pestana sustenta que, na transição entre os séculos XIX e XX, a prática do canto orfeónico propôs um modelo de participação social, indiciou um ambiente de transformação social, cultural e política e ensaiou um projeto político-institucional que viria a concretizar-se a partir de 1910, com a instauração da República (Pestana 2015, 12-13). Segundo a mesma autora os orfeões que foram instituídos durante a I República resultaram da iniciativa de grupos de cidadãos (trabalhadores do comércio, das linhas férreas, militares ou profissionais liberais, por exemplo) “com consciência do seu tempo e do seu lugar na sociedade civil” (*idem*, 15). Nesta fase, o orfeonismo “conquistou o espaço da

⁴⁹ Sobre a atividade do Orfeon Académico de Coimbra entre 1880 e 1912, com particular ênfase no período de direção do maestro António Joyce (1908-1912), vd. Marques 2015, 118-136. Sobre o “período coral” (1881-1909) da sociedade Orpheon Portuense, vd. Araújo 2015, 100-115. Ambos os textos constam do livro *Vozes ao Alto – Cantar em Coro em Portugal (1880-2014)*, um dos resultados do projeto “A música no meio’: o canto em coro no contexto do orfeonismo (1880-2014)”.

⁵⁰ Sobre o movimento de fundação de sociedades corais em vários países europeus no período 1789 -1914 vd. os artigos publicados na *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe* (ERNiE), disponível em www.romanticnationalism.net. Esta plataforma resultou do projeto SPIN – Study Platform on Interlocking Nationalisms, desenvolvido na Universidade de Amsterdão sob a coordenação de Joep Leerssen.

produção simbólica, até aí exclusiva do Estado, da Igreja e de algumas elites” (*idem*, 14) e alcançou uma dimensão nacional, com particular expressão no litoral Centro e Norte do país (*idem*, 16).

Com a instauração da ditadura militar e, de modo mais acentuado, sob o regime estado-novista, o movimento orfeónico viu diminuída a sua capacidade de mobilizar a sociedade civil e de expressar ideários políticos (Pestana 2015, 19). Durante este período o orfeonismo (e, de modo geral, todo o associativismo popular independente) foi constrangido por ações de repressão, vigilância, controlo e tentativa de enquadramento pelo regime ditatorial (*idem, ibidem*; Melo 2013, 291). Acresce que a prática coral foi apropriada pelo Estado Novo, que promoveu a sua integração em instituições de ensino e em organismos na sua dependência (Pestana 2015, 19). Nestes contextos, o canto coral foi colocado ao serviço de um projeto de inculcação ideológica e controlo das classes trabalhadoras urbanas e dos jovens (Silva 2001, cit. por Pestana 2015, 19).

À semelhança do que sucedeu com o movimento filarmónico (Sousa 2016, 75-76), o orfeonismo experimentou uma nova fase de expansão após a revolução de 1974, recuperando “o espaço político de participação cívica na vida da sociedade local” que lhe tinha sido sonegado pelo regime ditatorial (Pestana 2015, 25). Já no quadro democrático, surgiram novos agrupamentos vocais e diversas associações designadas ‘orfeão’ reativaram os seus corpos corais, extintos nas décadas precedentes (*idem, ibidem*)⁵¹.

2.2. O papel do associativismo musical na expansão da ‘esfera pública’ e na transformação da sociedade local

Como acima documentei, o associativismo musical consolidou-se em Portugal no século XIX com a fundação, a um ritmo crescente a partir de meados do século, de bandas filarmónicas e orfeões. Estas associações estabeleceram oportunidades de participação musical para indivíduos que, até então, estavam afastados do espaço de produção artística⁵². Já nas últimas décadas do século, as tunas contribuíram para alargar esse espaço, como desenvolverei neste subcapítulo.

A ação de bandas, orfeões e tunas não se esgotou, contudo, na preparação e apresentação de obras musicais. Regra geral, a constituição destas associações resultou da iniciativa de grupos de cidadãos que partilhavam o mesmo espaço físico (a localidade onde residiam), exerciam a mesma profissão ou comungavam de uma idêntica orientação política, por exemplo. Ao congregarem indivíduos com problemas e interesses comuns, as associações musicais estabeleceram espaços propícios ao debate e à intervenção dos cidadãos na vida das suas comunidades, como documentarei ao longo deste capítulo. A

⁵¹ À semelhança de outras estruturas associativas, os coros passaram a dispor, nas últimas décadas do século XX, de apoios financeiros de autarquias e do poder central, através de órgãos regionais de cultura e de instituições como o INATEL (Pestana 2015, 25-26).

⁵² O historiador Rui Casção sustenta que, no século XIX, a música deixou de estar circunscrita “aos escalões sociais superiores, como estivera antes da Revolução Liberal” (Casção 1998, 445).

associação em torno de grupos musicais contribuiu para impulsionar projetos de transformação da sociedade local, frequentemente sustentados em ações filantrópicas, até aqui restritas às elites (sobre este assunto, vd. o subcapítulo 4.3).

Pelas razões enunciadas, o associativismo musical adquiriu um relevante papel no quotidiano de muitas comunidades e contribuiu para gerar e expandir, à escala local, uma *esfera pública*, para utilizar um conceito cunhado por Jürgen Habermas. A noção de *esfera pública* remete para um espaço de participação que medeia entre a sociedade civil e o Estado⁵³ (Habermas 1989, xi). Este espaço, que decorre da organização autónoma dos cidadãos (que, desta forma, emergem como uma entidade coletiva) estimula o desenvolvimento das suas capacidades de intervenção em matérias respeitantes à sociedade, criando a designada *opinião pública* (Barker 2004, 168).

Como acima referi as associações musicais estabeleceram, desde a sua emergência em meados de oitocentos, projetos de transformação social de inspiração iluminista e republicana, sustentados na intervenção das classes trabalhadoras na vida pública. Todavia, essa intervenção requeria a aquisição e o aprofundamento de saberes, valores e comportamentos indispensáveis ao exercício da cidadania. Por outras palavras, o envolvimento dos cidadãos na *esfera pública* local tinha como requisito a *capacidade de participar* (Habermas 1989, 37). A associação de cidadãos em torno de grupos como as bandas, os orfeões e as tunas contribuiu para potenciar essa capacidade.

As associações musicais instituíram relevantes espaços de sociabilização e produção artística nas localidades em que estavam implantadas. As performances musicais realizadas nas sedes destas coletividades, em salas de espetáculos e em diversos espaços públicos contribuíram para reforçar o seu papel na vida das comunidades locais. Como adiante desenvolverei a propósito das tunas, as digressões de grupos musicais, geralmente projetadas segundo uma lógica de intercâmbio, estimularam o estabelecimento de teias de relações entre instituições e indivíduos de diferentes localidades. Para além disso, muitas destas associações conquistaram o interesse da imprensa periódica local e regional, o que contribuiu para expressar identidades e interesses específicos das comunidades nas quais estavam inseridas. Vários orfeões e tunas sediados em contextos urbanos conceberam os seus próprios jornais, órgãos de comunicação oficiais das associações que enquadravam formalmente estes grupos musicais.

Os planos de ação implementados pelas associações musicais compreenderam frequentemente a promoção de atividades complementares, em linha com os interesses e necessidades dos seus membros e respetivas famílias. Refiro-me, por exemplo, à organização de bailes, conferências e excursões, à instituição de secções desportivas e de grupos de teatro e de dança e à criação de salas de leitura e de bibliotecas. No plano educativo, muitas coletividades musicais promoveram cursos nos domínios da alfabetização, da instrução primária, da formação profissional, das línguas (sobretudo o francês), da história ou das artes plásticas. Ao instituírem oportunidades de aprendizagem em diversos domínios do

⁵³ Habermas relaciona a emergência da *esfera pública burguesa* com o surgimento, no quadro do liberalismo, de clubes literários, da imprensa periódica e de instituições de debate e participação política (Barker 2004, 168).

conhecimento, as associações musicais contribuíram, como refere Daniel Melo, para capacitar os indivíduos para a “condução consciente dos seus destinos” (Melo 2010a, 365).

Acresce que grupos e associações musicais como as bandas, os orfeões e as tunas, enquanto entidades coletivas dotadas de autonomia e de existência jurídica, pressupunham a instituição de hierarquias, o estabelecimento de normas de funcionamento interno e um modelo de gestão baseado em deliberações coletivas. Este sistema de organização implicou o envolvimento dos membros das associações na gestão dos recursos comuns à coletividade, na discussão sobre assuntos do seu quotidiano e na eleição dos seus corpos diretivos. Por conseguinte, estes núcleos instituíram espaços de vivência e pedagogia democráticas, mesmo em períodos de supressão da democracia ao nível estatal.

2.3. Sobre a evolução semântica do termo ‘tuna’

O(s) significado(s) e a etimologia⁵⁴ do termo ‘tuna’ têm alimentado um animado debate nos últimos anos, com reflexos em estudos publicados em Portugal e em Espanha⁵⁵, bem como em vários fóruns na internet.

Num estudo recentemente publicado Félix Sárraga sustenta que, em castelhano, o termo ‘tuna’ tem vindo a sofrer uma transformação semântica desde o século XVII até à atualidade (Sárraga 2017, 42). Segundo este autor, o vocábulo ‘tuna’ está documentado em dicionários espanhóis desde 1609, designando um fruto vulgarmente conhecido como figo da Índia (*idem*, 43). Nos dicionários publicados a partir de 1739 o termo ‘tuna’ passou a designar também a planta da qual provém este fruto, sendo-lhe aditado um novo sentido: “vida holgazana, libre y vagamunda” (*idem, ibidem*). De acordo com o autor que venho a citar estas definições persistiram nos dicionários publicados em Espanha até meados do século XIX. Em 1853 a definição de ‘tuna’ incluiu pela primeira vez uma alusão aos universos estudantil e musical, sendo aditado ao significado de “vida holgazana, libre, ociosa y bagabunda” o comentário “Dícese especialmente de los estudiantes que recorren las calles cantando y tocando, y sacando para vivir o divertir-se” (*idem, ibidem*). Em 1884 o dicionário da Real Academia Espanhola incluiu as expressões ‘estudiante de la tuna’ e ‘correr la tuna’, esta última equivalente ao verbo ‘tunar’, que designava o ato de mendigar e, por analogia, as movimentações dos estudantes que, nas suas viagens a pé, se socorriam de esmolas⁵⁶ (*idem*, 44).

As definições presentes em dicionários espanhóis do início do século XX reforçam a associação do termo ‘tuna’ ao universo estudantil: o dicionário publicado pela Real Academia Espanhola em 1914 apresenta

⁵⁴ Para uma discussão detalhada sobre a etimologia do termo tuna vd. Coelho *et al.* 2012, 63-78.

⁵⁵ No caso português destacam-se as obras *Tunas do Marão* (Sardinha, 2005) e *QVID TUNAE – a Tuna Estudantil em Portugal* (Coelho *et al.* 2012). No caso espanhol, vd. por exemplo a obra *Cancionero de Estudiantes de la Tuna - El Cantar Estudiantil de la Edad Media al Siglo XX* (Saus Lagos e Gómez, 2003) bem como diversos trabalhos publicados e/ou divulgados pela associação TVNAE MVNDI (www.tunaemundi.com).

⁵⁶ Esta prática terá entrado em declínio durante o século XIX, com a reorganização da rede de instituições de ensino em Espanha e sobretudo com a expansão da via férrea neste país (Sárraga 2017, 44).

a palavra 'tuna' como sinónimo de 'estudiantina' (Sárraga 2017, 44). Segundo Sárraga ambos os termos foram apontados como equivalentes em dicionários publicados até 1970 (*idem, ibidem*). Em edições posteriores o termo 'tuna' passou a designar um “grupo de estudantes que forman un conjunto musical”, definição que se mantém na atualidade (*idem*, 44-45).

De acordo com os autores da obra *QVID TVNAE – A Tuna Estudantil em Portugal*, a evolução do campo semântico da palavra 'tuna' teve contornos análogos em Portugal (Coelho *et. al.* 2012, 78-83). Partindo da análise de definições averbadas em dicionários e enciclopédias publicados em Portugal e em Espanha entre 1713 e 2010, os autores sustentam que até ao século XIX o vocábulo 'tuna' remetia unicamente para um modo de vida boémio e vagabundo, sem que lhe fosse atribuída qualquer relação com os universos estudantil ou musical (*idem*, 79). A título de exemplo, a obra *Vocabulario Portuguez e Latino* publicada por Raphael Bluteau entre 1712 e 1728 define a expressão “andar à tuna” como “andar maganeando” (Bluteau 1721, 325).

A utilização do termo 'tuna' para aludir a grupos musicais constituídos por estudantes só aparece formalizada em dicionários e enciclopédias portuguesas a partir do final do século XIX (Coelho *et. al.* 2012, 79). Nesta altura, tal como exposto por Sárraga para o caso espanhol, a palavra 'tuna' passou a ser indicada como sinónimo de 'estudiantina' (*idem, ibidem*).

Já no século XX, a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (publicada entre 1936 e 1960) atribui diferentes significados à palavra 'tuna': “ociosidade, vida de vadio”; “grupo de estudantes músicos que viajam por diversas terras, dando concertos” e “grupo musical, com instrumentos de corda”. O mesmo se verifica no *Dicionário Geral e Analógico da Língua Portuguesa*, que apresenta duas definições distintas: “ociosidade, vida desregrada, de vadio, de vagabundo” e “grupo musical organizado principalmente por estudantes” (Bivar 1948, 1263). Em 1976, uma entrada publicada na *Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* (1963-1995) define 'tuna' como um “conjunto musical, grupo de indivíduos que se junta para tocar (nesse caso chamado estudantina), de tipo musical heterogéneo, onde se agrupam na generalidade instrumentos de corda dedilhada, como bandolins, bandolas, guitarras, violas. Algumas vezes uma flauta ou clarinete fará parte do conjunto. São, contudo, indispensáveis uma, ou mais, pandeiretas”.

2.3.1. Das *estudantinas sem estudantes* às tunas académicas

Os estudos são consensuais ao situar a emergência das tunas em Espanha, durante o século XIX. Por serem maioritariamente constituídos por estudantes, estes grupos musicais foram chamados 'estudiantinas' (Saus, Lagos e Gómez 2003, 23; Coelho *et. al.* 2012, 168, Sárraga 2017, 44-45). Nas últimas décadas do século a palavra 'estudiantina' era comumente utilizada para designar grupos musicais de estudantes podendo, contudo, remeter para distintas tipologias musicais⁵⁷.

⁵⁷ Coelho *et. al.* referem que a palavra 'estudiantina' era, na sua aceção original, um nome coletivo utilizado para designar “os estudantes”, e exemplificam: “la Estudiantina de la Facultad de...” significava “os estudantes da Faculdade de...” (Coelho *et. al.* 2012, 168). No final do século XIX o termo 'estudiantina' foi comumente utilizado

Na pesquisa que desenvolvi constatei que no final do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX os termos ‘tuna’ e ‘estudentina’ foram utilizados em Portugal como equivalentes, sedo aplicados, por vezes no mesmo texto, para designar grupos musicais, independentemente de serem ou não constituídos por estudantes⁵⁸. O mesmo sucedeu em Espanha: Saus, Lagos e Gómez referem que a palavra ‘estudentina’ foi utilizada neste país desde meados do século XIX para aludir a grupos musicais, independentemente de serem compostos por estudantes ou por indivíduos sem ligação ao meio académico (Saus, Lagos e Gómez 2003, 23).

Vários autores sustentam que o sucesso alcançado por grupos musicais de cariz estudantil no âmbito das suas atuações e digressões estimulou um fenómeno de imitação por diversos estratos da sociedade que se traduziu na emergência de studentinas⁵⁹ sem qualquer ligação a contextos académicos (Sardinha 2005, 105-107; Coelho *et. al.* 2012, 168; Sárraga 2017, 43). A existência destas *studentinas sem estudantes* está documentada em Portugal pelo menos desde a década de 1870⁶⁰.

Os autores da obra *QVID TVNAE?* sustentam que a apropriação da designação ‘estudentina’ por agrupamentos musicais constituídos por ‘não-estudantes’ decorreu de uma interpretação abusiva deste conceito⁶¹: inicialmente utilizada para indicar o meio do qual procediam os componentes dos grupos, a palavra ‘estudentina’ passou a designar, genericamente, “orquestra de plectro” ou “grupo musical de cordas” ou seja, um tipo de formação instrumental (Coelho *et. al.* 2012, 194; Silva 2017, 38).

para aludir a grupos nos quais preponderavam instrumentos de corda. Todavia, este termo foi também utilizado para designar outros tipos de formações musicais. A título de exemplo, a *Estudiantina Suecca* que atuou em Portugal em setembro de 1879 era um quinteto exclusivamente vocal constituído por estudantes da Universidade de Uppsala (*Diário Ilustrado* de 21 de setembro de 1879, 2).

⁵⁸ Em 1905 o periódico *A Arte Musical* noticiou que o cônsul do Mónaco em Lisboa tinha dirigido um convite a cinco tunas portuguesas para participarem num “grande concurso internacional de studentinas” a realizar no principado do Mónaco (*A Arte Musical* de 15 de outubro de 1905, 223). Esse convite foi dirigido à Tuna Académica da Escola Politécnica, à Tuna Académica de Lisboa, à Tuna Comercial de Lisboa, à Tuna do Ateneu Comercial de Lisboa e à Tuna Farense (*idem, ibidem*).

⁵⁹ Coelho *et. al.* referem o aparecimento de ‘studentinas’ episódicas (fenómeno particularmente recorrente nos festejos de Carnaval) e de outras, com carácter permanente e profissional, como a *Estudiantina Fígaro* e a *Estudiantina Pignatelli*, que realizaram digressões pela Europa e pela América, concorrendo assim para a divulgação e generalização deste modelo performativo (Coelho *et. al.* 2012, 168).

⁶⁰ Pedro de Freitas refere a existência de studentinas em Olhão desde cerca de 1870 (Freitas 1946, 154). Em 1878 foi constituída a *Estudiantina Portuguesa Fígaro*, em Lisboa, após a passagem da *Estudiantina Española Fígaro* por esta cidade (Coelho *et. al.* 2012, 171). No ano seguinte apresentou-se pela primeira vez, na cidade do Porto, a Estudiantina Portuense (*Voz do Povo* n.º 23, 1879, 2). Lia Ribeiro documentou a atuação de vários grupos com a designação ‘estudentina’ em eventos promovidos por Centros Republicanos entre 1881 e 1910 (Ribeiro 2003, 157-223). Em 1905 apresentou-se a *Estudiantina Nicolino Millano* (possivelmente de carácter episódico) nos festejos de Carnaval em Lisboa (*Ilustração Portuguesa* de 13 de março de 1905, 294). Em 1926 foi fundada a *Estudiantina Recreativa de São Domingos de Rana* (Arquivo da CCCRD) e, em 1934, uma studentina em Loulé (*A Arte Musical* de 28 de fevereiro de 1934, 6).

⁶¹ Félix Sárraga relaciona a apropriação popular do termo ‘estudentina’ com o aparecimento de ‘troupes’ de Carnaval que envergavam a indumentária dos antigos estudantes e, por esta razão, eram chamadas ‘studentinas’ (Sárraga 2017, 43). O estudo de Sárraga centra-se exclusivamente no caso espanhol. Todavia, fotografias publicadas em periódicos portugueses, nas quais constam grupos musicais vestidos com trajes studentis, documentam esta prática em Portugal.

Segundo os autores que venho a citar a vulgarização do termo ‘estudentina’ gerava ambiguidades e retirava “aos grupos efetivamente constituídos por estudantes a possibilidade de adquirirem um estatuto próprio” (Coelho *et. al.* 2012, 169). Visando diferenciar-se relativamente a outros grupos, os estudantes recuperaram o termo ‘tuna’ (entretanto caído em desuso), que remetia para o modo de vida dos estudantes que formavam as antigas *bigornias*: os *corredores de tuna* ou *estudiantes de la tuna* (*idem*, *ibidem*; 194; Sárraga 2017, 43).

Enquanto em Espanha a opção pelo termo ‘tuna’ surtiu o efeito pretendido, permitindo aos grupos musicais constituídos por estudantes diferenciar-se dos demais⁶², o mesmo não sucedeu em Portugal (Coelho *et. al.* 2012, 194). Jean-Pierre Silva refere que, no nosso país, o termo ‘tuna’ nunca foi exclusivamente utilizado para designar grupos musicais exclusivamente compostos por estudantes (Silva 2017, 38). Com efeito, a investigação que realizei permitiu documentar uma ampla apropriação desta designação por coletivos musicais fundados quer em contextos urbanos, quer rurais, sem relação com o meio académico. Para se distinguirem destes grupos os estudantes passaram a justapor à designação ‘tuna’ adjetivos como ‘académica’, ‘escolar’ ou ‘universitária’, bem como o nome da instituição de ensino da qual provinham (Coelho *et. al.* 2012, 194; Sárraga 2016, 4).

2.4. Processos de institucionalização e proliferação de tunas em Portugal

2.4.1. O papel disseminador das tunas académicas

Os autores da obra *QVID TUNAE?* sustentam que as frequentes digressões de tunas espanholas em Portugal contribuíram para a disseminação deste tipo de grupos musicais à escala da península ibérica. Com efeito, os periódicos dão grande destaque a numerosas visitas de tunas espanholas às principais cidades portuguesas, sobretudo a partir das últimas duas décadas do século XIX⁶³ (Coelho *et. al.* 2012, 167-172).

Os autores que venho a citar identificaram nestas décadas uma transformação do modelo de organização das tunas: até então grupos voláteis e de carácter episódico⁶⁴, as tunas passaram a constituir-se como

⁶² Designados atualmente *rondallas* e *orquestras de pulso y púa* (Coelho *et. al.* 2012, 118-119).

⁶³ Coelho *et. al.* sustentam que o trânsito de estudantes portugueses e espanhóis foi impulsionado a partir de 1890, na sequência do Ultimatum inglês, que veio reforçar “os ideais de uma união ibérica [...] a que o forte sentimento antibritânico dá fôlego” (Coelho *et. al.* 2012, 167). Estes autores referem uma atuação da studentina da Escola Médica de Lisboa (acompanhada por estudantes do Porto e de Coimbra) realizada em Madrid em 1890, assinalando este evento como “uma das primeiras manifestações académicas de indignação perante o Ultimato que a Inglaterra lançou a Portugal a 11 de janeiro desse ano” (*idem*, 191). Este movimento estudantil ocorreu também no sentido Portugal - Espanha (vd. Coelho *et. al.* 2012, 171-228). Francisco Garcia refere várias digressões de tunas portuguesas à cidade de Salamanca durante a primeira década do século XX (García 2015, 12-13; 138-153). Em 1902, ano em que a Tuna Académica de Lisboa se deslocou a esta cidade, o ideal de uma união escolar entre os dois países ibéricos continuava presente (*idem*, 149).

⁶⁴ Vários estudos sustentam que até ao final do século XIX a generalidade das tunas tinha uma duração compreendida entre os festejos de Carnaval e os meses de verão (vd. por exemplo Coelho *et. al.* 2012, 168; Nunes *in* Coelho *et. al.* 2012, 12; García 2015, 11).

instituições permanentes (Coelho *et. al.* 2012, 168). Este processo de institucionalização foi enquadrado pelo movimento associativo de cariz musical que, como acima referi, se consolidou e expandiu na segunda metade do século XIX. Segundo José Alberto Sardinha, a institucionalização das tunas visou dotar estes agrupamentos de estatutos, estruturas hierárquicas e locais de ensaio que permitissem a realização de ensaios regulares e atuações “de boa qualidade musical” (Sardinha 2005, 95).

A Estudantina de Coimbra⁶⁵, fundada em 1888, é unanimemente reconhecida como a primeira tuna com carácter institucional em Portugal. António Manuel Nunes sustenta que a emergência desta entidade marcou “a passagem definitiva da tuna efémera à tuna enquanto grupo organizado que recruta novos associados, seleciona e ensaia repertório, promove espetáculos e digressões e alimenta produção iconográfica” (Nunes *in* Coelho *et. al.* 2012, 13).



Figura 1 - Estudantina de Coimbra no ano letivo 1888-1889

Arquivo da TAUC.

A emergência da Estudantina de Coimbra foi impulsionada por uma digressão realizada pela Tuna de Santiago de Compostela a Portugal, no Carnaval de 1888 (Granjo 2010, 1285; Nascimento e Nascimento 2010, 8). De acordo com Coelho *et. al.* o sucesso alcançado pela tuna compostelana⁶⁶ e a consequente

⁶⁵ A Estudantina de Coimbra realizou a sua primeira apresentação pública em abril de 1888, sob a direção de António Simões de Carvalho Barbas. Extinguiu-se em 1891, na sequência de cisões internas. Em 1894 foi fundada a Tuna Académica da Universidade de Coimbra (TAUC), herdeira da experiência de 1888. Sobre a Estudantina de Coimbra e a TAUC vd. por exemplo Sardinha 2005, 98-101; Granjo 2010, 1285-1287; Nascimento e Nascimento 2010 (período 1888-1913) e Coelho *et. al.* 2012, 173-190 (período 1888-1984).

⁶⁶ A digressão realizada em 1888 pela Tuna de Santiago de Compostela instigou a constituição de tunas não apenas em Coimbra, mas também em Lisboa e no Porto, cidades em que também se apresentou. Coelho *et. al.* documentaram uma atuação, em 1890, da estudantina da Escola Médica de Lisboa, que identificam como o possível embrião da Tuna Académica de Lisboa, fundada em 1895 (Coelho *et. al.* 2012, 191). Na cidade do Porto, os mesmos autores destacam a fundação da Tuna Académica do Porto, em 1891 (*idem*, 214). O efeito ‘polinizador’ da Tuna de Santiago de Compostela refletiu-se inclusivamente em localidades nas quais este grupo não se apresentou: em 1889 atuou no Funchal um grupo dirigido por Augusto José Miguéis com o nome ‘Tuna Compostelana’ (Freitas 2008, 417); em 1890 apresentou-se, na Figueira da Foz, a ‘Estudantina Figueirense’, que copiou o traje da estudantina

fundação da Estudantina de Coimbra constituíram um estímulo à criação de tunas em várias localidades portuguesas, com especial incidência naquelas onde existiam instituições de ensino liceal⁶⁷ (Coelho *et. al.* 2012, 184). A constituição de tunas foi também documentada no espaço lusófono, nomeadamente no Brasil, em Angola, em Macau e em Goa⁶⁸.

A pesquisa que desenvolvi permitiu documentar uma ampla multiplicação de tunas em Portugal a partir das últimas décadas do século XIX e até meados do século seguinte. Durante este período a fundação de grupos e associações musicais designados ‘tuna’ ocorreu de forma transversal a todo o território nacional e a vários estratos da população. Na verdade, e como adiante desenvolverei, o *boom* de tunas em Portugal não se cingiu a contextos académicos. Contudo, é de supor que os concertos e digressões promovidos por tunas estudantis tenham contribuído decisivamente para a divulgação deste tipo de agrupamento musical. O papel da imprensa periódica nessa divulgação não é despidendo: ao relatar as apresentações públicas das tunas académicas, salientando a sua ação nos planos artístico e social, os jornais concorreram para a promoção de instrumentos musicais, repertórios e comportamentos associados a este modelo performativo.

A proliferação de tunas à escala nacional enquadra-se num fenómeno social mais amplo. Refiro-me à expansão do associativismo de cariz cultural e recreativo encetada durante o liberalismo e intensificada nos anos que precederam a Implantação da República. Nos próximos subcapítulos identificarei e discutirei algumas das dinâmicas que concorreram para a ampliação deste fenómeno à escala nacional.

2.4.2. As tunas como veículo para a afirmação de identidades profissionais

A análise dos documentos levantados revela que a constituição de tunas por profissionais de uma mesma área de atividade se iniciou no final do século XIX, intensificando-se nas primeiras décadas do século seguinte. Algumas destas tunas surgiram em associações profissionais pré-existentes, como os Ateneus

compostelana (Coelho *et. al.* 2012, 232); em 1903, nos festejos do Entrudo em Amarante, percorreu as ruas da vila uma “tuna da invocação de S. Gonçalo, imitando a tuna Compostelana” (jornal *Flor do Tâmega* de 1 de março de 1903, cit. por Sardinha 2005, 122).

⁶⁷ Coelho *et. al.* documentaram tunas ativas em diversas localidades portuguesas entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Os autores optaram por “referir as localidades onde existiram simultaneamente tunas de âmbito estudantil (liceal) e civil” (Coelho *et. al.* 2012, 229), entre as quais destacam Beja, Braga, Castelo-Branco, Espinho, Évora, Faro, Figueira da Foz, Funchal, Guarda, Setúbal, Viana do Castelo, Vila Real e Viseu (*idem*, 229-237). Os estudos de Manuel Freitas (2008) e Paulo Esteireiro (2010) apresentam também dados sobre várias tunas ativas na Madeira durante os séculos XIX e XX.

⁶⁸ No que respeita ao Brasil foram encontrados dados sobre a Tuna Luso Caixeiral, fundada em Pará em 1903 e posteriormente renomeada Tuna Luso Comercial, em 1926, e Tuna Luso Brasileira, em 1968 (Carvalho 2013, 364); a Tuna da União Sportiva de Manaus, ativa em 1918 (*Ilustração Portuguesa* de 16 de dezembro de 1918, 494) e a Tuna do Orfeão Português do Brasil no Rio de Janeiro, ativa em 1923 (*idem*, 17 de fevereiro de 1923, 198). Em Angola existiu a Tuna Luso-Africana de Luanda (*idem*, 8 de dezembro de 1923, 786). Coelho *et. al.* expõem dados sobre tunas em Macau, nomeadamente a Tuna Macaense, fundada em 1935, e a Tuna Camélia, ativa nesse mesmo ano (Coelho *et. al.* 2012, 245) e em Goa, designadamente a Tuna do Liceu Nacional Afonso de Albuquerque, ativa no ano letivo 1954-55 (*idem*, 248).

Comerciais. Outras foram instituídas como entidades autónomas, por iniciativa de empregados de uma mesma empresa ou de indivíduos de uma mesma profissão.

A constituição de uma tuna configurou, muitas vezes, um ponto de partida para a edificação de instituições de carácter mais amplo, com um relevante papel social, cultural e educativo. Por esta razão, o termo 'tuna' foi utilizado para fazer referência não apenas a agrupamentos musicais, mas também a associações com outras valências para além das tunas, tais como bibliotecas, centros de ensino, grupos dramáticos, grupos excursionistas e outros agrupamentos musicais.

A primeira tuna constituída em contextos profissionais documentada no âmbito da pesquisa que desenvolvi foi a Tuna do Diário de Notícias⁶⁹, fundada em Lisboa em 1896 por tipógrafos deste jornal. Nas primeiras décadas do século XX foram fundadas tunas exclusivamente constituídas por profissionais de áreas de atividade específicas, tais como comerciantes, operários de fábricas e indústrias gráficas, marceneiros, barbeiros, costureiras ou alfaiates.

Destas tunas, as mais destacadas em jornais locais e regionais e em publicações periódicas especializadas em música eram constituídas por empregados do comércio. Em 1903 a revista *A Arte Musical* destacou a fundação da Tuna Comercial de Lisboa (TCL)⁷⁰:

Acaba de fundar-se uma nova aggremação musical, de character popular, sob o título de Tuna Commercial de Lisboa, e que como o nome o diz é formada por membros da classe dos empregados de commercio. Compõe-se de 150 executantes, cuja direcção foi confiada ao intelligente professor Miguel Ferreira.

A comissão organizadora da Tuna, cuja sede é na Rua do Arco da Bandeira, 76, 2.º, dirigiu ao commercio lisbonense uma circular em que expõe nos seguintes termos os fins da collectividade: - Iniciar o associado n'uma das mais brilhantes e sublimes bellas-artes, a música; proporcionar, quanto possivel, ao associado e sua familia, todas as diversões ao alcance das suas habilitações financeiras, como um sarau anual n'um dos principaes theatros de Lisboa, para o qual o sócio e a família terão livre entrada; reuniões intimas na séde da associação, passeios etc. etc., sempre com a compareaencia da tuna (*A Arte Musical* de 15 de novembro de 1903, 248-249).

⁶⁹ A Tuna do Diário de Notícias foi fundada em abril de 1896 por iniciativa da comissão de representação dos tipógrafos do jornal *Diário de Notícias*. Em 1897, ano em que comemorou o seu 1.º aniversário com uma *matinée* realizada no Teatro da Trindade, a Tuna era composta por 17 funcionários do *Diário de Notícias*, sob a direção de Francisco Soares Nogueira. Os instrumentos utilizados por esta tuna (bandolins, bandoletas, violas e violão) foram construídos pelo luthier João Grácio. A Tuna do Diário de Notícias dispunha de uma sede na Rua da Atalaia, em Lisboa (Coelho e Silva 1987).

⁷⁰ A TCL produziu iconografia (postais ilustrados e fotografias) e programas de concerto. Trata-se da única tuna destacada na obra *História da Música Popular em Portugal*, de Pedro de Freitas, que sustenta que a TCL resultou da fusão de dois grupos de bandolinistas: o da Associação de Caixeiros de Lisboa e o de Alcântara (Freitas 1946, 407-412). Segundo Conceição Capela e Leonor Cruz, a TCL foi fundada em 1902 (Capela e Cruz 2010, 1282). O mesmo ano de fundação aparece no referido trabalho de Pedro de Freitas (Freitas 1946, 407). Todavia, os documentos produzidos pela TCL (correspondência, convites, programas de concertos, etc.) situam a sua fundação em 1903. Este é também o ano de referência para a comemoração dos aniversários da instituição.

Segundo esta notícia, a criação da TCL visou congregar os empregados do comércio da capital e respetivas famílias em torno de um projeto de elevação social potenciado pela prática musical. Os dados de que disponho revelam que esta tuna teve atividade contínua entre 1903 e 1909⁷¹. Dotada de direções administrativas e sede própria, a TCL projetou oportunidades de sociabilização para os seus sócios e alargou o seu plano de ação através da criação de um grupo dramático, de uma orquestra e de um orfeão. A atividade desta tuna estendeu-se também ao plano da educação em áreas como a música, a dança, o francês e a escrituração comercial.

A TCL apresentou-se em eventos realizados na sua sede e em algumas das mais relevantes salas de espetáculos de Lisboa, como o Teatro D. Amélia, o Real Coliseu de Lisboa, o Teatro D. Maria, o Coliseu dos Recreios e o Salão do Conservatório. As notícias revelam que esta tuna participou em saraus promovidos no âmbito de homenagens a figuras de estado portuguesas e estrangeiras, da receção a grupos congêneres, em concertos de beneficência e em concursos de tunas. A TCL realizou também várias digressões a localidades do centro do país como Leiria, Tomar, Caldas da Rainha e Santarém e à cidade do Porto.



Figura 2 - Tuna Comercial de Lisboa

***Ilustração Portuguesa* de 25 de abril de 1904, 397.**

Também na década de 1900 existiu a Tuna do Ateneu Comercial de Lisboa, cuja atividade se encontra documentada em periódicos e programas de concerto produzidos entre 1905 e 1908. Tal como a TCL,

⁷¹ Durante este período a Tuna Comercial de Lisboa foi dirigida pelos maestros Miguel Ferreira (1903-1905), Ernesto Ciríaco (1905-1906), Costa Braz (1907) e Nicolau Júnior (1908). Não foram encontrados dados para os anos de 1910 e 1911, o que sugere que a TCL esteve inativa neste período. A TCL foi reorganizada em 1912 (*Eco Musical* de 8 de junho de 1912, 5).

este grupo apresentou-se em concertos e saraus (por vezes em conjunto com o Orfeão do Ateneu Comercial) e em concursos de tunas.

Em 1912, a revista *Ilustração Portuguesa* descreveu desta forma uma excursão da Associação dos Caixeiros de Lisboa e respetiva tuna às Caldas da Rainha:

Os caixeiros de Lisboa foram às Caldas da Rainha n'uma excursão que foi encantadora. Há tempo que os empregados do comercio d'aquella vila desejavam que os seus colegas de Lisboa ali se apresentassem fazendo-se assim a ligação, de há muito [p]rojetada, entre os caixeiros de todo o paiz e que se vae obtendo com estas visitas a diversos pontos. Os excursionistas foram recebidos entusiasticamente trocando-se as mais afectuosas manifestações e sendo muito brilhante a recção que lhes fizeram. Brevemente aquella coletividade realisarás excursões a outras terras do país, onde o mesmo acolhimento lhe será feito realisando assim a obra de solidariedade da numerosa classe dos empregados do comercio portuguez (*Ilustração Portuguesa* de 19 de agosto de 1912, 264).

De acordo com esta notícia, as excursões promovidas pela referida associação de comerciantes visavam estreitar relações entre comerciantes e associações comerciais de vários pontos do país. Os relatos em periódicos revelam que as digressões de tunas constituídas por comerciantes foram uma prática comum nas primeiras décadas do século XX, sobretudo entre localidades ligadas pela linha ferroviária. Amplamente noticiadas, estas excursões concorreram para a afirmação desta classe profissional e parecem ter operado um efeito reprodutivo, ao estimular a criação de tunas em diversos pontos do país⁷². Com efeito, a fundação de tunas constituídas por comerciantes ocorreu de forma transversal a todo o território nacional (cf. Anexo 1).

No norte, a tuna mais destacada pela imprensa foi a Tuna-Orquestra da União dos Empregados do Comércio do Porto, fundada em 1907. Para além de ter realizado vários concertos na cidade do Porto, esta tuna⁷³ apresentou-se em localidades como Guimarães (1910), Lisboa⁷⁴ (1912), Braga (1914) e Coimbra (1919). Também na região norte, estiveram ativos grupos como a Tuna dos Caixeiros de

⁷² Não foi possível documentar o contexto em que estas tunas emergiram nem sequer, em vários casos, o ano em que foram fundadas. Por conseguinte, os dados recolhidos não permitem estabelecer uma relação entre as digressões da TCL e da TACL e o aparecimento de tunas em outras localidades. Não obstante, a pesquisa em periódicos permitiu-me identificar várias tunas constituídas por comerciantes em várias localidades visitadas por estas tunas no âmbito das suas digressões. A título de exemplo, a TCL visitou Santarém (c. 1905 e 1908), Caldas da Rainha (1905), Leiria (c. 1905), Tomar (c. 1905) e Porto (1907; 1912), e a TACL visitou as Caldas da Rainha (1912).

⁷³ Em 1912 a Tuna-Orquestra da União dos Empregados do Comércio do Porto era dirigida por Francisco Pinto de Queiroz (*Ilustração Portuguesa* de 17 de junho de 1912, 785), músico de 1.ª classe da Guarda Nacional Republicana do Porto. Este maestro, instrumentista e compositor faleceu no dia 9 de junho de 1913, com 38 anos (*Echo Musical* de 23 de junho de 1913, 187).

⁷⁴ Em setembro de 1912 este grupo deslocou-se à capital, tendo sido recebido pela sua congénere lisboeta, a Tuna Comercial de Lisboa (*Eco Musical* de 16 de setembro de 1912, 5), que nesta altura se encontrava em reorganização (*idem*, 23 de setembro de 1912, 1-2). Tinha, neste ano, 60 instrumentistas (*O Zé*, de 6 de agosto de 1912, 5). No âmbito desta digressão realizou três concertos (um dos quais no Coliseu dos Recreios) sob a direção de Francisco Pinto de Queiroz (*Eco Musical* de 1 de outubro de 1912, 3; *A Arte Musical* de 15 de setembro de 1912, 15; *idem*, 30 de setembro de 1912, 18).

Guimarães e a Tuna do Grémio dos Empregados no Comércio de Amarante (jornal *Flor do Tâmega* de 27 de novembro de 1910, cit. por Sardinha 2005, 66).



Figura 3 - Tuna-Orquestra da União dos Empregados do Comércio do Porto
Ilustração Portuguesa de 17 de junho de 1912, 785.

Na cidade de Coimbra existiu a Tuna do Ateneu Comercial de Coimbra. As notícias publicadas pelo jornal *Gazeta de Coimbra* em 1913⁷⁵ e 1914 relatam a participação desta tuna em eventos de angariação de fundos em benefício do Ateneu Comercial, da criação de escolas e de cantinas escolares. A sul do Mondego existiram, no primeiro quartel do século XX, grupos como a Tuna Comercial Torreense (fund. 1904), a Tuna Comercial e Industrial Tomarense (fund. 1909), a Tuna da Associação de Classe dos Empregados no Comércio e Indústria das Caldas da Rainha, a Tuna da Associação dos Empregados de Comércio de Santarém e a Tuna da Associação de Classe dos Caixeiros Leirienses.

A associação de comerciantes em torno da criação de tunas teve também expressão no Alentejo, onde surgiram grupos como a Tuna Caleira de Montemor, fundada em 1904⁷⁶, a Tuna dos Empregados do Comércio de Beja, fundada no mesmo ano (Freitas 1946, 165), a Tuna Comercial e Industrial Eborense (ativa em 1911), e o Orfeão e Tuna do Grupo Desportivo Comércio e Indústria de Elvas (fundada em 1930).

Nas primeiras décadas do século XX surgiram também tunas constituídas por trabalhadores da indústria, tais como a Tuna da Sociedade Operária Instrução e Recreio Joaquim António Aguiar, fundada em Évora em 1900 (SOIR, 2000), a Tuna Operária de Sintra, fundada em 1912 (Ramalho e Morgado

⁷⁵ Neste ano a Tuna do Ateneu Comercial de Coimbra era dirigida por Matos Miguens (*Gazeta de Coimbra* de 5 de março de 1913, 3; *idem*, 12 de março de 1913, 1).

⁷⁶ A Tuna Caleira de Montemor foi fundada em Montemor-o-Novo em 1904 (Capela e Cruz 2010, 1282). Segundo Pedro de Freitas, foi organizada por “caixeiros” (Freitas 1946, 136). Em 1909 passou a ser denominada “Tuna 1.ª de Dezembro”, nome que manteve até cessar atividade, em 1912 (*idem, ibidem*).

2012, 16-23), a Tuna União Operária, fundada em Coimbra em 1914 (*Gazeta de Coimbra* de 29 de abril de 1914, 3) e a Tuna da Casa dos Trabalhadores de Coimbra, ativa em 1915 (*idem*, 27 de novembro de 1915, 3).

O mesmo sucedeu no que respeita a outras áreas de atividade. Refiro-me, por exemplo, à Tuna Fraternal dos Alfaiates de Lisboa, fundada em 1907 (Coelho *et. al.* 2012, 200), à Tuna Musical dos Marceneiros da Portelinha, constituída em 1908 em Fânzeres, no concelho de Gondomar (s.a. 1955, 59), à Tuna Gráfica de Lisboa, fundada em 1913 (*Eco Musical* de 8 de abril de 1913, 109), à Tuna de Oficiais de Barbeiro do Porto, fundada em 1914 (*Ilustração Portuguesa* de 12 de outubro de 1914, 480), à Tuna das Costureiras de Lisboa, ativa em 1914 (Correia 2013, 144) ou à Tuna Louzalense, fundada em 1931 pelos trabalhadores da Sociedade das Minas do Louzal, no concelho de Grândola (*Estatutos da Tuna Louzalense*, 1940).

2.4.3. As tunas no contexto do associativismo republicano

A primeira década do século XX foi marcada pela proliferação de instituições de cariz republicano, no seio das quais foram constituídas tunas. Estas instituições, designadas ‘centros republicanos’, desempenharam funções diversificadas que, segundo Joaquim Pintassilgo e Maria Manuela Rodrigues, “passavam pela militância política e pela formação ideológica, mas também pela ação cultural e pedagógica” (Pintassilgo e Rodrigues 2013, 624).

Os autores que venho a citar notam que a importância atribuída pelos centros republicanos à causa da educação é ilustrada pelo facto de muitos deles terem criado escolas e de incluírem a expressão ‘centro escolar’ na sua denominação (Pintassilgo e Rodrigues 2013, 625). Com efeito, estes centros adotaram como prioridades a instrução e a educação, elementos nucleares do projeto de regeneração social promovido pelas elites republicanas (*idem, ibidem*). Deste projeto fazia parte o estímulo à participação das classes populares em atividades culturais, consideradas um meio privilegiado para a disseminação do ideário republicano.

A historiadora Lia Ribeiro sustenta que a ação dos centros republicanos nos domínios político, eleitoral, lúdico e pedagógico foi reforçada e ampliada através da implementação de um plano de dinamização cultural dirigido às camadas populares (Ribeiro 2011, 18). Segundo esta autora, a promoção de eventos culturais permitiu aos clubes republicanos mobilizar os seus militantes e, simultaneamente, chamar a si novos partidários, quer alastrando a sua atuação para o exterior, quer atraindo a população para as manifestações que decorriam no seu interior (*idem, ibidem*). De acordo com Lia Ribeiro, o sucesso deste projeto de dinamização cultural beneficiou da articulação entre centros republicanos e outras instituições, nomeadamente associações culturais, recreativas e profissionais que acolheram, nas suas sedes, eventos culturais como récitas, saraus literários, musicais e dramáticos, festas, bailes e excursões (*idem*, 75).

Lia Ribeiro constata também que a relevância atribuída pelos partidários do republicanismo às práticas culturais estimulou a criação, no seio dos clubes republicanos, de secções dedicadas exclusivamente à música, ao teatro ou à dança (Ribeiro 2011, 77). Ao promoverem a constituição de grupos performativos sob a sua tutela, estes centros alcançaram uma progressiva autossuficiência no que respeita à organização de eventos culturais (*idem*, 78). Segundo Ribeiro, estes grupos concorreram para otimizar o efeito propagandístico dos centros republicanos nos quais estavam inseridos (*idem, ibidem*). A autora que venho a citar acrescenta que a criação de secções culturais contribuiu para gerar, no interior dos centros republicanos, oportunidades de convivialidade e de estreitamento de laços de sociabilidade, considerados indispensáveis à vida em comunidade e facilitadores da assimilação dos valores democráticos associados ao regime que os republicanos pretendiam implementar (*idem, ibidem*). O aparecimento destas secções culturais veio também potenciar a intervenção das camadas sociais culturalmente desfavorecidas no espaço de produção, difusão e consumo artístico.

Entre os grupos musicais constituídos como secções de centros republicanos constam várias tunas, cuja atividade está documentada em periódicos publicados na reta final da primeira década do século XX⁷⁷. Os dados decorrentes da pesquisa realizada por Lia Ribeiro para o período 1881-1910 sugerem que a fundação de tunas vinculadas a agremiações republicanas ocorreu sobretudo nos três anos que precederam a Implantação da República.

Em 1907 foram fundadas a Tuna do Centro Escolar Fernão Botto Machado⁷⁸ (Ribeiro 2011, 58), a Tuna Democrática do Cartaxo, associada ao centro republicano desta localidade (*idem*, 178), a Tuna da Sociedade Promotora de Educação Popular⁷⁹ (Ribeiro 2003, 289), a Tuna do Centro Republicano Dr. Castelo Branco Saraiva (*idem*, 290) e a Tuna do Centro Escolar António José de Almeida. No ano seguinte foram constituídas a Tuna Democrática 4 de Fevereiro de 1907 Santariense, no Centro Republicano de Santa Iria da Azoia (Ribeiro 2011, 237), a Tuna Democrática de Santarém, ligada ao centro republicano desta localidade (Ribeiro 2003, 290), a Tuna do Centro Republicano do Socorro e a Tuna do Centro

⁷⁷ Lia Ribeiro refere que o movimento associativo republicano sofreu a sua maior crise na década de 90, fruto da Lei Censória de Lopo Vaz, aprovada em 1890. O ano de 1896 marcou o início de uma “nova era” para o movimento republicano, durante a qual o partido se reorganizou gradualmente e o clubismo entrou “em fase de reanimação” (Ribeiro 2011, 42). Segundo Ribeiro, o associativismo republicano expandiu-se com maior expressão a partir de 1906: “perante o cenário ameaçador da ditadura franquista, a resposta republicana traduziu-se no surto associativista corroborado pela variedade de núcleos organizados [...] e pelo carácter diversificado das atividades desenvolvidas” (*idem*, 46).

⁷⁸ Esta tuna fez a sua primeira apresentação sob a direção do maestro Augusto de Serra Moura, num sarau realizado no Teatro da Trindade a favor das escolas republicanas, promovido pelo Partido Republicano Português (Ribeiro 2003, 170). Ainda em 1907, apresentou-se numa récita promovida pelo Centro Escolar Republicano Capitão Leitão, no salão da Incrível Almadense (Ribeiro 2011, 171) e realizou um sarau a favor do Centro Escolar Botto Machado, no qual estava inserida (*idem*, 175).

⁷⁹ Na origem desta tuna esteve um grupo de bandolinistas criado em 1905 na Sociedade Promotora de Educação Popular (SPEP) (Ribeiro 2011, 58). A SPEP, instituição de inspiração republicana, foi organizada em 1904 na freguesia de Alcântara, em Lisboa. Do seu plano de ação fazia parte a lecionação de aulas de alfabetização, instrução primária, português, aritmética, escrituração comercial, francês, desenho, labores, música e história. A Tuna da SPEP comemorou o seu primeiro aniversário a 3 de janeiro de 1909. Era, neste ano, dirigida pelo maestro Alfredo Motta (SPEP 1909, 1).

Republicano de Alcântara (*idem, ibidem*). Em 1909 os periódicos dão conta da fundação da Tuna Musical do Centro Escolar Andrade Neves (*idem*, 291) e da primeira apresentação da Tuna Democrática António José de Almeida⁸⁰, realizada na Sociedade Promotora de Asilos, Creches e Escolas (*idem*, 209). Neste ano estavam também ativas a Tuna Democrática Portuguesa, sediada no Centro Escolar Republicano José Estêvão (Ribeiro 2011, 237) e a Tuna Ordem e Progresso, no Seixal (*idem*, 197). No ano da Implantação da República surgiram a Tuna Democrática 'A Liberdade', vinculada ao Grupo França Borges e a Tuna Democrática Dr. Bernardino Machado (Ribeiro 2003, 292; 2011, 237).

Inseridas numa rede de clubes republicanos que, como atrás referi, foi progressivamente ampliada a outras associações, estas tunas participaram em concertos, récitas literárias, apresentações teatrais e excursões⁸¹, bem como em comemorações de natureza cívica promovidas pelas elites republicanas⁸². Trata-se de eventos ambivalentes, nos quais se cruzavam objetivos de inculcação ideológica e de educação pelas artes, e nos quais a música desempenhava um papel central.

Ao tomar parte nesses eventos, as tunas interpretaram um papel central no projeto de divulgação ideológica e cultural preconizado pelo associativismo republicano. Ademais, a participação ativa nestes grupos contribuía para a elevação artística dos seus elementos. Os eventos em que as tunas se apresentavam visavam também angariar fundos para financiar a atividade das escolas tuteladas pelos centros republicanos (Ribeiro 2011, 269) e para suprir necessidades básicas de estratos mais desfavorecidos da população.

Após a transição para o novo regime muitos centros republicanos interromperam a sua atividade. Todavia, algumas secções culturais perduraram após o encerramento dos centros a que estavam vinculadas (Ribeiro 2011, 58). Com efeito, algumas tunas criadas no seio de clubes republicanos continuaram ativas, como instituições autónomas. A Tuna Democrática Dr. Bernardino Machado, por exemplo, continuava ativa em 1912⁸³. No ano seguinte, a Tuna da Liga das Mulheres Republicanas Portuguesas participou num sarau no Teatro República, em homenagem ao Presidente Manuel de Arriaga (*Echo Musical* de 9 de outubro de 1913, 299). Note-se que alguns centros republicanos

⁸⁰ Em 1908 os membros da Tuna do Centro Escolar António José de Almeida desvincularam-se do Centro Republicano que a tutelava e demitiram o maestro. Em 1909, esta tuna ressurgiu como agrupamento musical independente, continuando a existir autonomamente até à Implantação da República com a designação "Tuna Democrática António José de Almeida" (Ribeiro 2011, 58-59; 246).

⁸¹ A título de exemplo, a Tuna Fernão Botto-Machado organizou excursões fluviais a localidades como Almada, Barra, Trafaria, Porto Brandão e Vila Franca de Xira. A Tuna Democrática António José de Almeida organizou uma excursão fluvial a Trafaria, Seixal e Vila Franca de Xira. Em 1909, a Tuna Ordem e Progresso acompanhou o grupo excursionista 'Os Democráticos' Teófilo Braga à Arrentela, para inaugurar o clube republicano local (Ribeiro 2011, 197-198).

⁸² Estes eventos assinalavam frequentemente datas simbólicas para o movimento republicano. Refiro-me, por exemplo, a efemérides como a Restauração da Independência, a tentativa revolucionária do Porto, em 1891 (31 de janeiro) ou, a partir de 1911, os aniversários da Implantação da República.

⁸³ Neste ano, a Tuna Democrática Dr. Bernardino Machado comemorou o seu 2.º aniversário, para o qual convidou o seu patrono, Bernardino Machado. O timbre utilizado na correspondência da tuna (que contém um barrete frígio, um dos símbolos do republicanismo) revela que esta instituição adotou a data de 5 de outubro de 1910 como data de fundação (*site Casa Comum - Fundação Mário Soares*).

continuaram em funcionamento após a Implantação da República. É o caso do Centro Republicano de Santa Clara, em Coimbra, no interior do qual foi fundada, em 1912, a Tuna 5 de Outubro⁸⁴.

O estudo de Lia Ribeiro revela que a fundação de centros republicanos - e, por conseguinte, das secções culturais que neles emergiram - ocorreu sobretudo nas áreas de Lisboa, Porto e Coimbra, tendo as restantes regiões do país permanecido menos representadas (Ribeiro 2011, 49). A autora ressalva, contudo, que este fenómeno se alastrou a vários pontos do interior do país, por iniciativa de “notáveis locais” (*idem, ibidem*)⁸⁵. Com efeito, e como discutirei no capítulo seguinte, a propósito da Tuna Souselense, a fundação de associações musicais em localidades periféricas relativamente aos principais centros urbanos foi, por vezes, estimulada por figuras destacadas do movimento republicano.

2.4.4. Tunas no feminino – associativismo feminista e beneficência

No decurso da investigação que desenvolvi não encontrei qualquer referência a tunas constituídas por indivíduos de ambos os sexos durante a primeira metade do século XX. Na verdade, os registos fotográficos a que acedi revelam que, até à implantação do regime democrático, em 1974, a generalidade das tunas foi constituída apenas por homens. Contudo, foi possível documentar a existência de algumas tunas exclusivamente constituídas por mulheres, nas primeiras décadas do século.

Segundo Lia Ribeiro, a Tuna da Sociedade Promotora de Educação Popular era, em 1909, “formada por meninas” (Ribeiro 2011, 58). Foi também possível documentar a existência de duas tunas organizadas no contexto da atividade de associações feministas. Refiro-me à Tuna da Liga das Mulheres Republicanas Portuguesas (*Echo Musical* de 9 de outubro de 1913, 299), constituída por associadas desta instituição, fundada em 1909 (Ramos 1998, 358) e à Tuna das Costureiras de Lisboa que, em 1914, se encontrava federada no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas⁸⁶ (Correia 2013, 9; 79; 144).

Entre as tunas constituídas por mulheres, a mais divulgada pela imprensa foi a Grande Tuna Feminina (GTF). Também designada, na sua emergência, Academia Musical de Amadoras, esta tuna foi fundada em 1907 com o objetivo de promover concertos “única e exclusivamente para fins de beneficência” (A

⁸⁴ A Tuna 5 de Outubro estava ligada ao Centro Republicano de Santa Clara, onde realizava os seus ensaios (*Gazeta de Coimbra* de 21 de setembro de 1912, 3). Tinha, no entanto, autonomia relativamente a esta instituição, sendo dotada de corpos gerentes próprios (*idem*, 23 de outubro de 1912, 4). O vínculo desta tuna ao ideário republicano reflete-se, por exemplo, na escolha das datas das suas apresentações públicas: a matinée de “inauguração da tuna” foi realizada no dia do 2.º aniversário da Implantação da República (*idem*, 9 de outubro de 1912, 1) e o primeiro concerto da tuna foi realizado no dia 1 de dezembro do mesmo ano, data comemorativa da Restauração da Independência (*idem*, 23 de outubro de 1912, 4). Em 1912 e 1913 a tuna participou em eventos de angariação de fundos a favor de instituições como a Cantina Escolar de Coimbra e em benefício da causa da instrução. Em 1913, os ensaios da tuna eram realizados na sede do Ateneu Comercial de Coimbra (*idem*, 5 de abril de 1913, 2).

⁸⁵ Os centros republicanos difundiram-se inclusivamente ao espaço da imigração portuguesa: na pesquisa que desenvolvi encontrei uma fotografia de um grupo com as características de uma tuna, vinculado ao Club Republicano Português de New Belford (*Ilustração Portuguesa* de 11 de janeiro de 1916, 92).

⁸⁶ O Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP) foi fundado em Lisboa em 1914 e dissolvido pelo Estado Novo em 1947 (Correia 2013, 5). Para um estudo aprofundado sobre o CNMP vd. a dissertação de mestrado de Rosa de Lurdes Correia (Correia 2013).

Arte Musical de 28 de fevereiro de 1907, 48). A divisa adotada por esta tuna - *Faire le Bien pour Bien Faire* - refletia a sua missão beneficente. A GTF teve como antecedente uma tuna constituída por 27 mulheres, na sua maioria alunas do bandolinista e maestro Alfredo Mântua, que se apresentou em meados de 1906 numa festa a favor do Asilo Feliciano de Castilho, para cegos. Em fevereiro de 1907 contava com 43 instrumentistas, sob a direção musical de Alfredo Mântua. Era sua Presidente Honorária a Rainha D. Amélia (*idem, ibidem*).



Figura 4 - Grande Tuna Feminina

(fotografia publicada no jornal *Brasil - Portugal* de 16 de fevereiro de 1907, 28-29, in Coelho *et. al.* 2012, 211).

A primeira apresentação pública da GTF ocorreu no âmbito de uma “festa de caridade” em benefício do Asilo da Primeira Infância. Este evento, organizado pela própria tuna, foi realizado em março de 1907, no Salão do Real Conservatório de Lisboa (CPEM, 1546). A tuna era, nesta altura, constituída por 39 instrumentistas, sob a direção de Alfredo Mântua (*idem, ibidem*; *A Arte Musical* de 31 de março de 1907, 80).

A GTF apresentou-se em algumas das mais destacadas instituições e salas de concertos da capital, em eventos de beneficência: em janeiro de 1908 promoveu uma festa dedicada aos seus sócios, no Salão do Teatro D. Maria II, na qual distribuiu peças de vestuário e brinquedo a crianças pobres (CPEM, 1667; *A Arte Musical* de 15 de janeiro de 1908, 1). Em junho do mesmo ano organizou uma “festa de caridade” a favor do Asilo Meninos de S. José, no Salão do Conservatório Real de Lisboa (CPEM, 1774; *A Arte Musical* de 15 de junho de 1908, 119). Em janeiro de 1909 promoveu uma “festa de caridade” dedicada aos sócios, e realizada na Sociedade de Geografia de Lisboa (CPEM, 1850) e um “sarau de caridade” a favor dos sobreviventes de um terramoto ocorrido em Itália no mês anterior (*idem*, 1855).

Entre 1910 e 1912 a GTF participou em vários “concertos de caridade” realizados na Sociedade de Geografia de Lisboa (*A Arte Musical* de 31 de janeiro de 1910, 22; *idem*, 28 de fevereiro de 1911, 29-30) e promoveu saraus de homenagem ao seu maestro, Alfredo Mântua, realizados no Teatro Nacional D. Maria II (*A Arte Musical* de 30 de junho de 1911, 102; *Echo Musical* de 1 de agosto de 1912, 1-2).

2.4.5. Um fenómeno em expansão – a proliferação de tunas em localidades na periferia dos centros urbanos

As tunas referidas nos subcapítulos anteriores foram constituídas, na sua maioria, nos principais centros urbanos portugueses ou em cidades e vilas de média dimensão, nas quais uma parcela significativa da população desempenhava atividades profissionais relacionadas com o comércio e a indústria. Com efeito, os dados de que disponho sugerem que, nos primeiros anos do século XX, a constituição de tunas foi um fenómeno com uma incidência essencialmente urbana. Porém, este fenómeno rapidamente alastrou a localidades de menor dimensão.

Como referi na introdução a este capítulo, as notícias publicadas em periódicos constituíram uma das principais fontes de informação para documentar e compreender a multiplicação de tunas em Portugal. Inicialmente, a pesquisa centrou-se em jornais e revistas especializados em música. Numa segunda fase, visando reunir dados sobre a primeira fase de atividade da Tuna Souselense (1910-1942), a pesquisa foi alargada a publicações periódicas de âmbito local e regional, a maioria das quais sediadas em Coimbra. Os dados que decorreram dessa pesquisa (complementados depois através da consulta de estatutos de tunas e monografias de localidades) evidenciam que, durante a primeira metade do século XX, foram constituídas dezenas de tunas em vários concelhos do distrito de Coimbra (cf. Anexo 2). Apesar de mais esparsos, os dados que compilei sobre tunas fundadas em outros distritos manifestam que o fenómeno de proliferação de tunas em localidades periféricas relativamente aos grandes centros urbanos teve uma dimensão nacional.

As notícias nem sempre esclarecem se as tunas às quais aludem tinham um carácter institucional ou se tiveram uma duração apenas episódica. Todavia, os estatutos depositados em bibliotecas e os registos de filiação em confederações de associações atestam que muitas destas tunas foram organizadas como instituições permanentes, dotadas de direções administrativas, planos de ação e sedes próprias.

Conceição Capela e Leonor Cruz notam que a atividade das tunas entrou em declínio na segunda metade do século XX, por via do surgimento de outros domínios de prática musical e da difusão da rádio e da televisão, fatores que contribuíram para a perda de relevância das tunas e dos eventos em que se apresentavam (Capela e Cruz 2010, 1283). Com efeito, a pesquisa que realizei junto de vários músicos e instituições permitiu-me constatar que muitas tunas cessaram a sua atividade nas décadas de 1940 e 1950. As razões mais comumente apontadas por ex-tunos para a suspensão da atividade das tunas às quais pertenceram prendem-se com a emergência de *jazzes* e *conjuntos de baile* que, regra geral, redundaram na cisão das tunas, mas também com causas como o desaparecimento de figuras centrais das instituições, a emigração, a participação dos jovens na Guerra Colonial e o esmorecimento do associativismo independente durante o período do Estado Novo.

2.5. O instrumentário das tunas – metamorfoses e ambiguidades

Os dados que apresentei até este momento ilustram que o fenómeno de proliferação de tunas em Portugal teve a sua máxima expressão entre as últimas décadas do século XIX e meados do século XX. Não obstante o dinamismo destes agrupamentos musicais e a sua ampla implantação em meios urbanos e rurais, de modo transversal a todo o território nacional, os dicionários de música editados em Portugal durante este período não incluem qualquer definição de tuna⁸⁷, facto que reflete a indiferença a que estes grupos foram votados em obras de referência sobre música.

Este desinteresse verifica-se também no que respeita aos instrumentos musicais mais frequentes nas tunas. A título de exemplo, num trabalho sobre instrumentação⁸⁸ publicado na revista *A Arte Musical* em 1930, os instrumentos de tuna são comparados com os instrumentos de orquestra, sendo-lhes atribuída menor importância:

[...] Ao 2.º grupo [instrumentos de cordas dedilhadas] pertencem todos os que são executados por meio de uma palheta (espécie de unha artificial) ou mesmo pelos dedos do executante e dos quais o único que se usa na orquestra, e portanto o mais importante, é a *Harpa*. Os outros, que se empregam em Tunas e nas modernas orquestras de Jazz, são os *Bandolins*, *Bandoletas*, *Banjos*, *Guitarras*, *Violas*, *Violões*, etc., etc., os quais têm apenas uma importância relativa (*A Arte Musical* de 10 de setembro de 1930, 3).

O instrumentário das tunas também não despertou particular interesse no âmbito da etnologia. Na obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* Ernesto Veiga de Oliveira afirma que:

“Tunas” são conjuntos instrumentais compostos essencialmente de cordofones, ao serviço da música de género ligeiro, e de feição meramente profana, com exclusão rigorosa de quaisquer funções ou figurações cerimoniais costumeiras. As tunas mostram portanto certos aspectos das rusgas; mas, ao contrário destas, são pouco típicas e sem valor tradicional nem carácter tradicional definido.

Os instrumentos desses conjuntos constituem formas recentes e sem características locais nem populares, embora sejam agora também usados pelo povo (actualmente [1966] com sucesso decrescente) a apoiar e muitas vezes até em prejuízo dos velhos cordofones regionais, que vão sendo postos de parte. [...] De facto, as tunas, embora se ajustem a certas formas populares, nomeadamente à música mais simples das terras baixas, e apareçam por vezes ao lado do instrumental característico das rusgas, são sobretudo para conjunto de tipo urbano, tocando canções em voga, fados-canções, danças de sala, etc., e com muita frequência figuram como orquestras em clubes e agremiações recreativas da província, nos seus bailes e diversões [...] (Oliveira 1966, 157).

⁸⁷ Refiro-me aos dicionários de música de Ernesto Vieira (1890, 1.ª edição) e de Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça (1956).

⁸⁸ Este trabalho, intitulado “Noções gerais sobre Instrumentação” foi publicado em vários números, sendo o primeiro dedicado à classificação de instrumentos musicais (*A Arte Musical* de 10 de setembro de 1930, 3).

O desinteresse pelo estudo e documentação das tunas decorreu de uma perspetiva essencialista e dicotómica da cultura: as citações acima remetem as tunas para uma posição de subalternidade quando confrontadas com as orquestras ‘clássicas’ e rejeitam o seu “valor tradicional” quando comparadas com as rusgas. Ou seja, as tunas não se enquadraram nos padrões de ‘erudição’ considerados pela musicologia, nem nos padrões de ‘autenticidade’ valorizados pela etnologia.

Na verdade, e como adiante documentarei, as tunas caracterizam-se, desde a sua emergência, pela diversidade da sua constituição instrumental, das obras e géneros musicais que praticam e dos eventos em que se apresentam. Por conseguinte, o termo ‘tuna’ tem vindo a ser utilizado para fazer referência a grupos musicais bastante díspares entre si. O artigo da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* dedicado às tunas reflete esta multiplicidade: Leonor Capela e Conceição Cruz partem de uma abordagem histórica ao fenómeno das tunas para propor uma tipologia de grupos com esta designação (Capela e Cruz 2010, 1282). Estas autoras distinguem entre ‘tunas tradicionais’, ‘tunas-orquestra’⁸⁹ e ‘tunas académicas’ e categorizam estes grupos em função da sua implantação (urbana ou rural), do meio social do qual provêm os seus elementos, dos eventos em que se apresentaram e dos repertórios musicais que praticaram (*idem, ibidem*).

Os escassos estudos sobre tunas publicados em Portugal centram-se em grupos musicais com características distintas, nomeadamente tunas tradicionais e tunas académicas⁹⁰. Não obstante as particularidades de cada tipo de tuna, estes estudos identificam um denominador comum a todas as tunas: a preponderância de cordofones dedilhados⁹¹.

A pesquisa que desenvolvi permitiu, efetivamente, identificar a prevalência de instrumentos de corda nas tunas documentadas em Portugal, durante o período em estudo. O cotejo dos documentos levantados permite sustentar que, ainda no final do século XIX, o termo ‘tuna’ remetia para grupos musicais essencialmente constituídos por cordofones⁹². Em 1888 a Estudantina de Coimbra - que, como

⁸⁹ Na pesquisa que desenvolvi apenas identifiquei um grupo que adotou a designação de ‘tuna-orquestra’. Refiro-me à Tuna-Orquestra da União dos Empregados de Comércio do Porto, fundada em 1907.

⁹⁰ Refiro-me a estudos sobre as tunas em Portugal. Sobre as tunas tradicionais, também designadas ‘tocatas’ ou ‘estúrdias’, vd., por exemplo, Minhava 1984, Neves e Cristóvão 2001, Castelo-Branco, Neves e Lima 2003 e Sardinha 2005. No que respeita às tunas de cariz estudantil, o trabalho mais abrangente publicado até ao momento é a já citada obra *QVID TVNAE* (Coelho *et. al.* 2012).

⁹¹ Veiga de Oliveira incluiu na categoria “instrumentos de tuna” cordofones como o bandolim, o banjolim, a bandoleta, a bandola, a bandolineta, o bandoloncelo, o *liuto*, a mandola, o violão baixo, o bandolão, o violino, o violoncelo, o contrabaixo (rabecão), o violão, a guitarra e o cavaquinho (Oliveira 1966, 157-158). Referindo-se a tunas rurais, circunscritas à região do Marão, José Alberto Sardinha aponta para a coexistência de cordofones dedilhados e friccionados (violinos e bandolins na “parte cantante”, violoncelo e violões na “parte acompanhante”) e para a utilização de outros cordofones, como o banjolim e o cavaquinho e de instrumentos de sopro como a flauta e o clarinete (Sardinha 2005, 219-220). Capela e Cruz referem que as tunas podem incluir instrumentos de corda friccionada, flautas, percussão e uma secção vocal (Capela e Cruz 2010, 1282). Coelho *et. al.* definem ‘tuna’ como um grupo musical composto por “cordofones pletrados, dedilhados e friccionados, acompanhados de acordeão, flautas e percussão ligeira” e acrescentam que “nos agrupamentos de cariz estudantil, a pandeireta é ícone histórico indispensável” (Coelho *et. al.* 2012, 84).

⁹² O mesmo foi verificado relativamente ao termo ‘estudantina’ que, como acima referi, foi aplicado como sinónimo de ‘tuna’ desde finais de oitocentos.

acima referi, é considerada o primeiro grupo português deste género com carácter permanente e institucional⁹³ - era constituída por 40 instrumentistas, dos quais 30 tocavam instrumentos de corda⁹⁴. A Tuna do Diário de Notícias, fundada em Lisboa em 1896, incluía apenas cordofones dedilhados, nomeadamente bandolins, bandoletas, violas e violão (Coelho e Silva 1897, 2).

A preponderância de instrumentos de corda dedilhada está patente na iconografia de tunas ativas nas primeiras décadas do século XX, nas quais predominam os cordofones de plectro. Em 1904, ano em que realizou o seu sarau de apresentação⁹⁵, a Tuna Comercial de Lisboa era maioritariamente constituída por instrumentos da família do bandolim (*Ilustração Portuguesa* de 25 de abril de 1904, 397). Em 1907 a maioria das instrumentistas da Grande Tuna Feminina eram bandolinistas⁹⁶ (*O Século* de 14 de março de 1907). As fotografias de tunas a que acedi em publicações periódicas e nos acervos de várias instituições⁹⁷ evidenciam que os cordofones de plectro ocuparam também um lugar central em tunas sediadas em localidades periféricas relativamente aos grandes centros urbanos.

Em 1908, num texto em que aborda a falta de sociedades orfeónicas em Portugal, Ernesto Vieira refere que:

[...] Em compensação, pululam por todo o país, até nas mais recônditas aldeias, as ‘sociedades philarmónicas’, constituindo bandas de música militar; são também muito populares as ‘tunas’ ou ‘sol-dós’, conjuntos formados principalmente por instrumentos de cordas dedilhadas” (Vieira 1908, 287).

Na base da constituição instrumental das tunas do início do século XX estavam, de facto, os cordofones dedilhados. Estas tunas foram, porém, permeáveis à introdução de instrumentos geralmente associados a outros tipos de agrupamentos musicais. Em 1912 a Tuna-Orquestra da União dos Empregados do Comércio do Porto apresentou-se em Lisboa com uma formação na qual, para além de instrumentos de

⁹³ Em 1879 o periódico portuense *Voz do Povo* noticiou a estreia da Estudantina Portuense, definida como uma “companhia de guitarristas nacionais”. Este grupo, dirigido por J. Antunes, L. Antunes e A. M. Saavedra, era constituído por 21 instrumentistas, designadamente: “7 guitarras, 6 violas francesas, 2 bandolins, 1 violão baixo, 1 requintino, 2 ‘guzlas’ (origem árabe), 1 tímpano e 1 obofone” (*Voz do Povo* n.º 23, 2). Não foi possível confirmar se este grupo musical teve uma atividade continuada.

⁹⁴ De acordo com um manuscrito de 1889 depositado no arquivo da TAUC, este grupo era exclusivamente instrumental e compreendia nove violinos, um violoncelo, um contrabaixo, seis bandolins, 13 violas, um clarinete, duas flautas, um *octavino* e um oboé. A Estudantina de Coimbra contava também com cinco percussionistas (instrumentos não especificados), um ‘porta-bandeira’ e um grupo dramático com três elementos.

⁹⁵ A revista *Ilustração Portuguesa* refere-se a esta apresentação como um “sarau magnífico em que pela primeira vez se tocaram os instrumentos de invenção de Miguel Ferreira, bandolão, bandoleta e requinta” (*Ilustração Portuguesa* de 25 de abril de 1904, 397).

⁹⁶ Para além do bandolim e de instrumentos relacionados (como a bandoleta e o bandoloncelo, por exemplo) esta tuna incluiu violinos, violoncelos, ‘vianas francesas’ e uma harpa (*O Século*, de 14 de março de 1907; *A Arte Musical* de 31 de março de 1907, 80).

⁹⁷ Refiro-me, por exemplo, à Tuna Louletana (*Ilustração Portuguesa* de 28 de julho de 1913, 127), à Tuna Pombalense 1.º de Maio (*idem*, 9 de junho de 1923, 726), à Tuna Mozart Luz da Serra Carvalhense, (AF-CMC), à Tuna Recreativa Penalvense (AF-SRP) ou à Tuna Mouronhense (AF-TM).

corda dedilhada, existiam cordofones friccionados e timbales⁹⁸ (*Ilustração Portuguesa* de 17 de junho de 1912, 785; *Eco Musical* de 23 de setembro de 1912, 1).

A constituição instrumental de algumas das tunas documentadas no âmbito da pesquisa que desenvolvi sofreu uma transformação significativa a partir da década de 1930. Essa transformação, que identifiquei ao confrontar fotografias e partituras produzidas em décadas distintas e confirmei por meio da realização de entrevistas a músicos que integraram tunas nas décadas de 1930, 1940 e 1950, consistiu na crescente inclusão de instrumentos de sopro nas tunas e na progressiva substituição dos instrumentos da família do bandolim pelos da família do banjo (cf. Anexo 3)⁹⁹.

Como acima referi, a transformação das tunas em grupos musicais com atividade permanente foi acompanhada da sua institucionalização. Dotadas de existência jurídica, corpos sociais e sedes próprias, as tunas ampliaram os seus planos de ação à organização de festas, bailes e récitas. A promoção destes eventos impulsionou, em várias instituições, a constituição de grupos cénicos e de outros grupos musicais, nomeadamente orquestras, bandas e *jazzes*, nos quais eram usados instrumentos de sopro. A coexistência de distintos agrupamentos musicais no seio das mesmas instituições poderá ter concorrido para a introdução de instrumentos de sopro nas tunas. Acresce que muitos maestros de tuna identificados no âmbito da pesquisa que desenvolvi eram também maestros de bandas filarmónicas ou bandas militares. Para além disso, é natural que alguns dos músicos que tocavam em tunas estivessem também ligados a bandas. Esta circunstância, que favoreceu o trânsito de músicos e repertórios entre distintos agrupamentos musicais, pode ter também contribuído para a inclusão de aerofones nas tunas.

Nas entrevistas que me concederam, alguns ex-elementos da Tuna Souselense e da Tuna Recreativa Penalvense esclareceram que a substituição de bandolins e bandolas por instrumentos como o banjolin e a banjola teve como intuito reforçar a intensidade sonora das tunas em eventos realizados ao ar livre. Segundo estes ex-tunos a insuficiência acústica dos instrumentos da família do bandolim era particularmente evidente no âmbito das *orquestras-jazz* que emergiram no seio de ambas as tunas e nas quais, para além dos membros das tunas, participaram instrumentistas procedentes de bandas filarmónicas sediadas em localidades próximas (entr. António Costa 2011; Casimiro Sancho 2016; Horácio Martinho 2016; Norberto Pereira 2016).

⁹⁸ O facto de este grupo integrar simultaneamente instrumentos musicais característicos das tunas e das orquestras 'clássicas' poderá estar na base da adoção da designação 'tuna-orquestra'.

⁹⁹ A Tuna de Travanca de Lagos era, no início da década de 1930, constituída por vários bandolins, bandolas, guitarras, violinos e um banjolin (fotografia do acervo pessoal de Isabel Madeira, publicada por João Duarte no blog *Travanca com História*). Nos anos 1940 o banjolin tinha sido amplamente adotado em detrimento do bandolim (fotografia do acervo da Casa do Povo de Travanca de Lagos, reproduzida no mesmo blog). O mesmo se verifica relativamente à constituição instrumental da Tuna Recreativa Penalvense que, ca. de 1937 incluía bandolins, bandolas, um violino, guitarras, uma viola baixo e uma flauta e, em 1943, integrava já vários banjolins, em substituição dos bandolins (AF-SRP). A Tuna de Óis da Ribeira era, em 1931, constituída por bandolins, violinos e guitarras. Duas décadas depois mantinham-se apenas os violinos: os bandolins e guitarras deram lugar aos banjos, banjolas e violas-banjo e foram introduzidos instrumentos de sopro como o trompete, o clarinete e os saxofones (AF-AFOR).

Apesar da permeabilidade das tunas a instrumentos procedentes de outros agrupamentos musicais, é a preponderância de cordofones dedilhados que as define como grupo performativo, diferenciando-as relativamente a formações como as orquestras, as bandas filarmónicas ou os *jazzes*. Os catálogos produzidos por lojas de instrumentos musicais e partituras refletem essa distinção. A título de exemplo, o *Catálogo de Instrumentos Musicos para tuna, orquestra, jazz, etc.* do estabelecimento Valentim de Carvalho exhibe os diversos instrumentos pela ordem apresentada no título: as primeiras páginas deste catálogo contêm os preços e características dos instrumentos mais utilizados pelas tunas: bandolins, bandoletas, mandolas, violas, violões baixos, guitarras e cavaquinhos (Valentim de Carvalho s.d., 3-5)¹⁰⁰. A diferenciação entre instrumentos de banda, tuna, orquestra e *jazz* é também evidente nos anúncios publicitários a lojas de instrumentos musicais e partituras publicados durante a década de 1930 em jornais e revistas especializados em música¹⁰¹.

Como acima mencionei, o surgimento de grupos como os *jazzes* e os *conjuntos* contribuiu para o declínio da atividade de algumas tunas, particularmente a partir da década de 1940. Muitas associações culturais e recreativas criadas em torno de tunas suspenderam a sua atividade musical, em alguns casos durante várias décadas. Algumas delas mantiveram, todavia, a sua existência formal e, em alguns casos, outras valências, como grupos cénicos ou desportivos.

Como desenvolverei no capítulo 5, as transformações políticas, sociais e financeiras ativadas após a Revolução de Abril de 1974 potenciaram um significativo incremento do associativismo em Portugal. O *boom* associativo do último quartel do século XX traduziu-se não só na fundação de novas associações, mas também na reativação de outras que, apesar de suspensas durante as décadas precedentes, preservaram a sua existência jurídica e as suas sedes.

Neste contexto foram reativadas instituições cuja denominação primitiva incluía a palavra ‘tuna’. Este termo passou então a ser utilizado em sentido lato, como equivalente de ‘associação cultural’ ou ‘associação recreativa’¹⁰². Algumas instituições promoveram a constituição de grupos musicais que adotaram designações como *orquestra da tuna*, *banda ligeira da tuna*, ou *coro da tuna*. Em outros casos

¹⁰⁰ No que respeita a cordofones dedilhados, este catálogo inclui também banjos-bandolins, mandolas-banjos, violas-banjos e banjos-tenores, estes últimos com a indicação “próprios para orquestra de jazz” (Valentim de Carvalho s.d., 3-5).

¹⁰¹ De que são exemplo os seguintes anúncios: “Custódio Cardoso Pereira & C.^a - Instrumentos de banda, orquestra e tunas” (*Arte Musical* de 1 de janeiro de 1930, 8); “Casa Musical Portuguesa, Lda. - Instrumentos nacionais e estrangeiros para Banda, Tuna e Orquestra” (*idem*, 1 de maio de 1930, 9); “Casa Gouveia Machado - Instrumentos para Banda, Tuna e Orquestra” (*idem*, 20 de outubro de 1931, 8); “Armazém Musical de Samuel H. Mucznik - Instrumentos para Banda, Tuna e Orquestra” (*idem, ibidem*); “Dias de Figueiredo & C.^a - Instrumentos para Banda, Orquestra e Tuna, de fabrico nacional e estrangeiro” (*idem*, 20 de agosto de 1932, 4); “Salão Beethoven, Lda. - Instrumentos de Banda, Orquestra e Tuna” (*idem*, 20 de setembro de 1932, 3); “Salão Beethoven, Lda. - Instrumentos para Tuna e Orquestra” (*De Música*, de outubro de 1935, 3); “Olímpio Medina - Os melhores instrumentos para Banda, Orquestra, Tuna e Jazz” (*Pró-Música*, abril de 1936, 5).

¹⁰² Algumas destas associações não privilegiaram sequer a constituição de grupos instrumentais. É o caso, por exemplo, da Tuna Operária de Sintra, que atualmente [2018] é um clube vocacionado para a promoção de atividades desportivas, ou da União Desportiva e Tuna Vilafranquense, que enquadra uma equipa de futebol e um rancho folclórico.

os grupos musicais criados no seio destas associações foram designados apenas *tuna*. No entanto, a constituição instrumental de muitos desses grupos distanciou-se daquela que, na primeira metade do século, caracterizava as tunas enquanto grupo performativo.

Este fenómeno não foi analisado de forma extensiva no âmbito da investigação que desenvolvi. Porém, no âmbito da minha atividade enquanto maestro de uma tuna, organizei e tomei parte em numerosos intercâmbios e encontros de tunas, em eventos realizados sobretudo nas regiões centro e norte do país. Esta experiência pessoal permitiu-me identificar duas grandes tendências nas tunas criadas ou reorganizadas no decurso das últimas décadas.

A primeira dessas tendências traduz, na minha perspetiva, uma sobreposição do instrumentário das bandas filarmónicas ao das tunas. Com efeito, muitas das tunas atualmente ativas são maioritariamente constituídas por instrumentos de sopro e de percussão, mais característicos das bandas, aos quais se juntam, em alguns casos, cordofones friccionados. Esta é, na verdade, a constituição instrumental preponderante na maioria das tunas sediadas em concelhos da zona norte do país¹⁰³. Tal como as bandas filarmónicas, estas tunas apresentam-se em concertos e tomam parte em festas religiosas acompanhando arruadas, missas e procissões.

Outra orientação, preponderante na região centro do país, reflete a aproximação das tunas a um modelo performativo divulgado pelas orquestras típicas que emergiram em Portugal nas décadas de 1940 a 1970 (Raposeira e Moreira 2010, 984-985) e, mais recentemente, por grupos de recriação de música tradicional. Algumas tunas adotaram denominações como *tuna popular*, *tuna e cantares* ou *tuna de cantares*. Trata-se de grupos que orientam a sua ação para a representação de tradições locais, através do recurso a instrumentos e repertórios musicais conotados com as localidades e regiões em que estão implantados. As performances destes grupos são geralmente realizadas em palco, com os músicos em pé e dispostos em semicírculo, forma de apresentação análoga à das tunas académicas que emergiram em Portugal a partir do final da década de 1980 (Capela e Cruz 2010, 1283; Coelho *et. al.* 2012 261-289). Estas tunas, que compreendem invariavelmente uma secção vocal, atuam em eventos diversificados como encontros de tunas e de grupos de música tradicional, festas locais e, com alguma frequência, festivais de folclore.

¹⁰³ A Tuna de Óis da Ribeira (Águeda) tem, desde a sua reorganização, na década de 1990, a constituição instrumental típica das bandas filarmónicas. Embora o nome legal desta instituição tenha sido alterado de “Agrupamento Musical Tuna de Óis da Ribeira” para “Associação Filarmónica de Óis da Ribeira” em 2016, o grupo musical continua a ser designado ‘tuna’ pela população local. A Tuna Musical de Anta (Espinho) é constituída sobretudo por instrumentos de sopro e de percussão, incluindo também cordofones friccionados. O Grupo Musical Estrela de Argoncilhe, também designado Tuna de Argoncilhe (Santa Maria da Feira) tem uma constituição musical idêntica. O mesmo se verifica quanto à Tuna Esperança de Santa Maria de Lamas, que tem também uma secção vocal. Ainda no concelho de Santa Maria da Feira, o Grupo Musical de S. Paio de Oleiros, designado localmente Tuna de Oleiros tem em atividade uma orquestra de instrumentos de sopro e de corda friccionada, um orfeão e um coro juvenil. A associação Tuna Orfeão de Grijó (Vila Nova de Gaia) tem em funcionamento uma orquestra de sopros designada “Orquestra Ligeira da Tuna Orfeão de Grijó”.

Pelas razões que acima sintetizei, o termo ‘tuna’ é atualmente empregado para fazer referência a grupos muito díspares no que respeita às suas constituições instrumentais, aos repertórios musicais que interpretam e aos contextos em que se apresentam.

Esta indefinição gera ambiguidades que dificultam a ação e a afirmação dos grupos musicais mais próximos do modelo performativo que, na primeira metade do século XX, definia as tunas. Refiro-me a grupos musicais exclusivamente instrumentais, maioritariamente constituídos por cordofones dedilhados e dirigidos por um maestro. Embora em menor número, continuam a existir grupos com estas características. Porém, a maioria das tunas atualmente em atividade - as designadas ‘tunas tradicionais’ e a generalidade das tunas académicas - afasta-se deste modelo. Visando diferenciar-se das demais, algumas tunas alteraram as suas designações¹⁰⁴. Por outro lado, muitos grupos cujo modelo se aproxima daquele que caracterizava as tunas na primeira metade do século XX optaram por denominações como *grupo de cordas*, *grupo de bandolins* ou *orquestra de bandolins e guitarras*.

2.6. O repertório das tunas - contextos performativos e intersecções

O conhecimento dos repertórios musicais realizados pelas tunas em Portugal entre o final do século XIX e meados do século XX é dificultado por vários fatores. As publicações periódicas constituem uma importante fonte de informação sobre a atividade das tunas durante este período. Todavia, as notícias divulgadas por essas publicações raramente indicam quais as obras musicais interpretadas pelas tunas. Por outro lado, os dados de que disponho sugerem que muitas tunas não produziram programas de concerto. A inexistência destes programas é particularmente evidente no que respeita às tunas constituídas fora dos grandes centros urbanos. Com efeito, no âmbito da investigação apenas encontrei programas relativos a concertos realizados por algumas tunas sediadas em Lisboa¹⁰⁵.

Acresce que a atividade da generalidade das tunas foi pontuada por cisões e interregnos que, em muitos casos, conduziram à dispersão e ao extravio dos seus acervos documentais. Por essa razão, as pautas e partituras conservadas nos arquivos das instituições¹⁰⁶ são escassas. As poucas partituras que constam desses arquivos não estão datadas, circunstância que dificulta a compreensão da evolução dos repertórios praticados pelas tunas ao longo do tempo.

¹⁰⁴ No final do século XX a Tuna Académica da Universidade de Coimbra (TAUC), que preservou a sua constituição exclusivamente instrumental, passou a designar-se Orquestra da TAUC, no sentido de se diferenciar das demais tunas académicas (Granjo 2010, 1286-1287). A necessidade de estabelecer uma distinção entre os vários tipos de tunas atualmente existentes poderá inclusive estar na base da utilização de designações como ‘tuna de bandolins’, ‘tuna bandolinística’ ou ‘tuna de cordas’ que, na verdade, tratam como exceção uma constituição instrumental que, no passado, constituiu a regra.

¹⁰⁵ Refiro-me às tunas instituídas fora do âmbito académico.

¹⁰⁶ Em algumas destas instituições não foi sequer possível confirmar se as pautas que constam dos seus arquivos se relacionam com tunas ou com outros grupos musicais que com elas coexistiram, nomeadamente ranchos, jazzes, orquestras, etc.

De acordo com Conceição Capela e Leonor Cruz as tunas sediadas em meios urbanos atuavam sobretudo em salas de concertos, apresentando arranjos de música erudita europeia dos séculos XVIII e XIX, bem com valsas, rapsódias e mazurcas compostas pelos maestros (Capela e Cruz 2010, 1282). Efetivamente, os programas de concerto a que acedi revelam que algumas tunas sediadas em Lisboa¹⁰⁷ apresentaram excertos de óperas, bailados, sinfonias e zarzuelas, bem como marchas, *pasacalles*, *pasodobles*, rapsódias de fados, divertimentos, serenatas e fantasias.

O repertório praticado pelas tunas sediadas em localidades rurais abrangia, segundo Capela e Cruz, arranjos de música tradicional, ‘números’ do teatro de revista e obras musicais divulgadas pela rádio, transcritas pelo maestro ou disponibilizadas em pautas comercializadas por lojas de instrumentos musicais (Capela e Cruz 2010, 1282). As pautas que consultei em arquivos de tunas e em espólios de extunhos¹⁰⁸ evidenciam que a música a que se referem Capela e Cruz ocupava, de facto, um lugar central nos repertórios dessas tunas. Desses acervos constam também pautas de canções divulgadas pelo cinema, fados, marchas, *pasodobles*, *pasacalles* e valsas, bem como músicas de géneros coreográficos de matriz latino-americana como o bolero, o tango, o choro, o baião ou a marchinha e de matriz norte-americana, como o *foxtrot*, o *one-step* e o *two-step*.

Ressalvo, contudo, que os documentos que acima referi foram produzidos em décadas diferentes e são manifestamente insuficientes para correlacionar o meio em que as tunas estavam implementadas (urbano/rural) com o tipo de repertório (erudito/popular) que praticavam. Fazê-lo seria dar continuidade a uma perspetiva dicotómica da cultura que tem vindo a remeter o estudo das tunas para *terra de ninguém*.

Na verdade, os dados que resultaram da pesquisa que desenvolvi evidenciam que uma das principais características das tunas é a sua polivalência. Como vimos, as tunas apresentaram-se em concertos e cerimónias cívicas realizados em locais especializados como os teatros, animaram bailes e acompanharam representações dramáticas promovidos por associações locais e tomaram parte em festas de cariz popular, nas quais tocaram, por exemplo, em desfiles. A multiplicidade de géneros e obras musicais tocados pelas tunas refletiu, naturalmente, a pluralidade de eventos e espaços em que se apresentaram. Por conseguinte, as tunas configuraram-se como coletivos musicais altamente plásticos e dinâmicos, em cujas práticas as fronteiras entre as categorias ‘erudito’ e ‘popular’ são ténues.

Os catálogos de lojas de partituras traduzem a pluralidade de géneros musicais praticados pelas tunas. Tomo como exemplo o *Catálogo de Músicas para Banda, Tuna, Solos, etc.* publicado pelo estabelecimento Valentim de Carvalho em 1935. Da secção “Músicas para Tuna” constam arranjos de excertos de óperas, uma sinfonia, rapsódias de fados e canções, *pasacalles*, *pasodobles* e valsas, bem como um maxixe, um

¹⁰⁷ Refiro-me a programas de concertos de grupos como a Tuna do Diário de Notícias (1897), a Tuna da Assembleia Lusitana (1903), a Tuna Comercial de Lisboa (1906, 1907 e 1908), a Tuna do Ateneu Comercial de Lisboa (1906) e a Grande Tuna Feminina (1907, 1908, 1909 e 1912). A maioria destes programas faz parte da *Coleção de Programas de Espetáculos Musicais* (CPEM) compilada por Miguel Ângelo Lambertini, disponível na BNP.

¹⁰⁸ AP-TS; AP-SRP; AP-TM; AP-AC; AP-CS; AP-NP.

tango, um *foxtrot* e um *black bottom* (Valentim de Carvalho 1935, 11). Esta parte do catálogo contém também obras como o hino *A Marselhesa*, frequentemente tocado no final da primeira década do século XX por tunas vinculadas a centros republicanos (Ribeiro 2003, 178) e *Sérénade d'Arlequin a Colombine*, do compositor N. Lambelet, selecionada pelo Conservatório Nacional de Música como peça obrigatória de um concurso de tunas realizado em 1908¹⁰⁹ (CPEM, 1753; Freitas 1946, 409). O catálogo divulga ainda obras compostas por maestros de tunas como Costa Braz¹¹⁰ e Martins da Mota¹¹¹.

Como acima referi, a constituição instrumental das tunas era flexível, pelo que não se justificava a produção de pautas e partituras impressas. Por este motivo, as *músicas* para tuna listadas neste e noutros catálogos eram vendidas exclusivamente sob a forma de manuscritos. Este procedimento, que identifiquei em várias lojas e editoras, contribuiu para diversificar os repertórios das tunas. Perante a impossibilidade de comercializar obras musicais *cristalizadas* em partituras impressas, estes estabelecimentos ofereciam serviços de transcrição e arranjo¹¹² de obras musicais, em linha com as constituições instrumentais dos grupos que a eles recorriam (vd. capítulo seguinte).

Ao socorrer-se desses serviços as tunas incorporaram nos seus repertórios obras originalmente compostas, por exemplo, para banda filarmónica. O facto de muitos maestros de tuna serem também músicos e maestros de bandas filarmónicas e militares poderá também ter concorrido para a utilização dos mesmos repertórios em ambos os tipos de agrupamentos (Capela e Cruz 2010, 1283).

Nas décadas de 1930 a 1950 as lojas e editoras de pautas e partituras comercializaram também coleções de folhas com transcrições de música vulgarizada por intermédio da rádio, do cinema, da indústria fonográfica e do teatro musical. Encontrei dezenas dessas folhas nos arquivos da Casa Olímpio Medina e do Museu de Etnomúsica da Bairrada, bem como nos acervos das tunas de Souselas e de Penalva de Alva. De acordo com alguns ex-elementos destas tunas, estas pautas correspondem a músicas *em voga* durante estas décadas. Estas músicas foram também objeto de instrumentações realizadas quer por compositores associados a casas comerciais, quer pelos maestros das tunas. Este procedimento permitiu

¹⁰⁹ Este concurso foi realizado no Coliseu dos Recreios no âmbito dos Jogos Florais da Cidade de Lisboa (CPEM, 1745). Inscreveram-se a Tuna Comercial de Lisboa, a Tuna Académica de Lisboa, a Tuna do Ateneu Comercial de Lisboa e a Tuna do Centro Escolar Fernão Botto Machado (*A Arte Musical* de 15 de junho de 1908, 119). A Tuna Comercial de Lisboa venceu o primeiro prémio deste concurso com a interpretação da peça acima referida (CPEM, 1753; Freitas 1946, 409).

¹¹⁰ Costa Braz dirigia a Tuna Comercial de Lisboa em 1907 (CPEM) e em 1913 (*Eco Musical* de 16 de outubro de 1913, 309).

¹¹¹ Martins da Mota é descrito em periódicos como maestro da Estudantina Portuguesa (*Diário Ilustrado* de 3 de abril de 1891, 3) e da Tuna do Jornal *O Século*, também designada “Troupe Martins da Motta” (*Ilustração Portuguesa* de 29 de fevereiro de 1904, 272).

¹¹² Estes serviços eram oferecidos por estabelecimentos comerciais sediados nos principais centros urbanos, nomeadamente Lisboa, Porto e Coimbra, e eram amplamente publicitados em jornais locais e em publicações periódicas especializadas em música. Estas lojas expediam os seus produtos por correio, o que lhes permitiu alargar a sua ação a todo o território nacional e, inclusive, às ex-colónias. Este processo será discutido mais detalhadamente no próximo capítulo, dedicado à atividade editorial e comercial da Casa Olímpio Medina, sediada em Coimbra.

às tunas atualizar continuamente os seus repertórios, de modo a acompanharem a produção musical dos campos hegemónicos da época.

3. O papel da partitura em processos de disseminação de repertórios musicais – um estudo de caso sobre a atividade editorial e comercial da Casa Olímpio Medina

Como ficou patente no capítulo anterior, as tunas mantiveram uma intensa atividade musical ao longo da primeira metade do século XX, apresentando-se em múltiplos contextos e adaptando o seu repertório musical em função dos eventos em que participavam. O repertório interpretado pelas tunas reflete o dinamismo e a plasticidade que caracterizam estes agrupamentos musicais. Todavia, e apesar do elevado número de tunas documentadas em publicações periódicas (vd. capítulo 2), as consultas que realizei nas bases de dados das principais bibliotecas portuguesas revelou a inexistência de repertório editado especificamente para tuna.

A pesquisa que levei a cabo em acervos de instituições sediadas em localidades geograficamente afastadas permitiu-me compreender que as tunas contribuíram para a massificação de um repertório central, sobretudo em determinados períodos temporais. O estudo de caso sobre a Tuna Souselense colocou em evidência a centralidade dos maestros desta tuna no que respeita à realização de adaptações e arranjos de obras musicais. Revelou ainda que a assimilação de repertórios musicais disseminados através de pautas e partituras operou um papel determinante na configuração da atividade performativa desta tuna. A ampliação da pesquisa aos acervos de outras tunas, bandas, orfeões e orquestras permitiu-me compreender que estes agrupamentos musicais recorriam a casas comerciais especializadas na produção e comercialização de pautas e partituras para constituir os seus repertórios. A pesquisa nestes acervos evidenciou a profusão de pautas e partituras com o timbre da Casa Olímpio Medina, sediada em Coimbra, facto que estimulou a realização de um estudo dedicado à atividade editorial e comercial deste estabelecimento.

Este capítulo centra-se na análise das especificidades que caracterizaram o sistema de produção e disseminação de partituras instituído pela Casa Olímpio Medina e tem como objetivo contribuir para o conhecimento acerca do papel desempenhado por instituições dedicadas à produção e comercialização de pautas e partituras (na sua relação com figuras individuais, nomeadamente compositores, editores e copistas), no que respeita à promoção de obras musicais amplamente difundidas pelas tunas e por outros agrupamentos musicais no decurso do século XX.

O estudo sustenta-se em dados que decorrem da investigação realizada em diversos acervos documentais. No sentido de enquadrar historicamente a emergência da Casa Olímpio Medina foram consultados documentos do arquivo da Conservatória do Registo Comercial de Coimbra (CRCC) e publicações periódicas locais. Para a indagação dos processos de produção e disseminação de repertórios desempenhados pela Casa Olímpio Medina foram inventariadas 1765 partituras, depositadas neste estabelecimento e no Museu de Etnomúsica da Bairrada, sediado na localidade do Troviscal, concelho de Oliveira do Bairro. A pesquisa foi complementada com a análise de catálogos,

correspondência, livros de contas e matrizes utilizadas na impressão de pautas e partituras. Para melhor compreender o papel desempenhado por figuras individuais no âmbito da atividade do estabelecimento em estudo, entrevistei familiares e pessoas que se relacionaram profissionalmente com Olímpio Medina, fundador da Casa Olímpio Medina, e com Joaquim Simões Pleno e Manuel Eliseu, compositores associados à atividade editorial deste estabelecimento¹¹³.

3.1. A Edição Musical em Portugal na transição para o século XX

A edição musical em Portugal durante o século XX não foi ainda objeto de estudos académicos aprofundados. No que concerne ao século XIX destaca-se a tese de doutoramento de Maria João Albuquerque. Neste trabalho, sustentado no levantamento e catalogação de repertórios musicais editados em Portugal no período compreendido entre 1834 e 1900, Albuquerque desenvolveu uma investigação aprofundada acerca das casas editoras de música mais significativas de Lisboa e do Porto, contribuindo de forma relevante para a caracterização do movimento editorial de música em Portugal durante o século XIX (Albuquerque 2013, 14).

De acordo com a autora que venho a citar, a consolidação de uma burguesia comercial e industrial como grupo social dominante esteve na origem da emergência de uma cultura de feição burguesa que, por sua vez, conduziu ao advento de um novo mercado de bens culturais, no qual se incluiu a edição de música (*idem, ibidem*). Albuquerque salienta a predominância das edições para piano durante todo o século XIX, justificando-a com as possibilidades orquestrais deste instrumento, que permitia reproduzir, através de reduções e arranjos, a música sinfónica e dramática representada nas salas de espetáculo públicas da época. Por outro lado, o piano tornou-se um símbolo de distinção social no seio das famílias burguesas e, inclusive, da classe média urbana (*idem*, 160-161).

O lugar central ocupado pelo piano no âmbito das práticas musicais domésticas da burguesia e da aristocracia foi também abordado por João Silva numa tese dedicada ao estudo do mercado de entretenimento em Lisboa entre 1865 e 1908. Este estudo revela que as edições para piano continuavam a ocupar um papel de destaque no âmbito do mercado musical do final do século XIX (Silva 2011, 138-139).

A edição musical foi também discutida por João Silva e Leonor Losa num artigo recente, dedicado ao estudo das formas de mercado em torno da música¹¹⁴ no período transitório entre o século XIX e as

¹¹³ Refiro-me a José Eliseu Lopes (sobrinho de Manuel Eliseu e detentor do seu espólio), Sílvio Pleno (neto de Joaquim Pleno), António Costa (elemento da Tuna Souselense que privou com ambos os compositores), Fernando Martins (aluno de Joaquim Pleno e ex-maestro de tunas e bandas filarmónicas) e Olímpio Santos Vítor (proprietário da Casa Olímpio Medina e afilhado do seu fundador).

¹¹⁴ De acordo com João Silva e Leonor Losa, o conceito de ‘mercado da música’ engloba “todas as formas de troca de mercadorias cujo conteúdo ou função se encontram associados à prática e consumo de música e cujos meios de produção se enquadram integrados nas designadas ‘indústrias culturais’, nomeadamente nas indústrias de música” (Silva e Losa 2014, 1096).

primeiras décadas do século XX. Segundo estes autores, o estabelecimento progressivo da edição de música impressa em Portugal desempenhou um papel primordial no desencadear da mercantilização de suportes associados à produção musical (Silva e Losa 2014, 1098). Os autores que venho a citar assinalam que a implementação da edição musical acompanhou o estabelecimento de estruturas comerciais que, situadas nos principais centros urbanos do país, concentravam a comercialização de repertórios, sob a forma de partituras, e os meios para a sua execução, sob a forma de instrumentos musicais. Estas empresas dedicaram-se também à edição de música impressa, veículo primordial para a disseminação de repertórios, sobretudo aqueles associados à prática pianística doméstica (*idem*).

Vários fatores concorreram para o sucesso comercial das partituras a partir da segunda metade do século XIX. Silva e Losa referem que o comércio de música em suporte escrito beneficiou de uma progressiva valorização da literacia musical e da prática do piano enquanto projeto de distinção social de uma burguesia emergente (Silva e Losa 2014, 1096-1098). Do ponto de vista técnico, a aplicação de processos industriais à construção de instrumentos musicais e às tecnologias de impressão possibilitou a aceleração e o alargamento da produção, bem como a diminuição de custos (Losa e Silva 2010, 391).

Os estudos que acima referi sustentam que a articulação entre diferentes segmentos de mercado e entre distintos contextos performativos concorreu para a afirmação da edição musical enquanto veículo de disseminação de repertórios. Referindo-se ao caso concreto da cidade de Lisboa (entre 1865 e 1908), João Silva identifica a existência de um sistema articulado de entretenimento, no âmbito do qual os espetáculos de teatro musical geravam um conjunto de produtos que eram comercializados como complemento à performance pública. Sob a forma de libretos, fonogramas ou música escrita, estes produtos contribuíram para a disseminação de repertórios associados à opereta e ao teatro de revista, estendendo o seu alcance ao espaço público da cidade, bem como ao espaço doméstico (Silva 2011, 12-13).

No decurso das primeiras décadas do século XX a generalidade das edições divulgava conteúdos relacionados com o teatro, com o contexto do baile enquanto evento de sociabilidade e com repertórios de música popular previamente disseminados pelo teatro de revista, pelo circuito das casas de fado ou pela indústria fonográfica (Losa e Silva 2010, 391-393; Silva e Losa 2014, 1098). A articulação entre a edição musical e os campos de produção hegemónicos da época ter-se-á refletido num alargamento social do consumo de edições musicais. Rui Vieira Nery refere que, na transição para o século XX, a edição de partituras dos sucessos musicais da revista e da opereta era sobretudo destinada ao consumo doméstico de um público que compreendia já as classes médias das cidades (Nery 2014, 1104-1105).

Os autores que venho a citar assinalam que, a partir da década de 1930, a articulação entre segmentos do mercado musical foi intensificada pela generalização de consumos associados a tecnologias e sistemas de produção emergentes, como a rádio e a indústria fonográfica (Losa e Silva 2010, 392). O conhecimento desta complementaridade entre contextos performativos, meios de reprodução de música gravada e edição de música escrita revela-se fundamental para a compreensão dos processos de disseminação de repertórios durante o século XX. Porém, os estudos referidos são omissos no que

concerne à ação de casas comerciais que desenvolveram estratégias no âmbito da edição e da cópia manuscrita de pautas e partituras dirigidas a grupos musicais como as tunas. Esta circunstância motivou a realização de um estudo em torno da Casa Olímpio Medina.

3.2. A Casa Olímpio Medina - um estudo de caso

Este capítulo centra-se na atividade da Casa Olímpio Medina no período temporal compreendido entre a sua fundação, em 1936, e o falecimento do seu fundador, Olímpio de Medina, em 1982. Durante este período a Casa Olímpio Medina conquistou uma notória implantação local, firmada numa estreita relação com diversos agentes musicais da cidade de Coimbra, designadamente maestros, compositores, músicos militares e grupos e associações musicais, como documentarei de seguida. Acresce que, de acordo com Olímpio Santos Vítor¹¹⁵, atual proprietário [2018] deste estabelecimento comercial, o espaço da loja servia frequentemente de lugar de encontro entre músicos que aí afluíam para adquirir partituras e instrumentos musicais e, inclusive, partilhar experiências (entr. Olímpio Vítor 2012).

O dinamismo comercial da Casa Olímpio Medina contribuiu para a sua afirmação a nível nacional, sobretudo junto de grupos e associações musicais disseminados por todo o país. A produção e comercialização de música escrita deste estabelecimento dirigia-se maioritariamente a agrupamentos como as bandas, as tunas e as orquestras. Esta particularidade distingue a ação desta empresa da de outras, como por exemplo a Sasseti & C.^a (Losa e Latino 2010, 1187-1188), mais vocacionadas para a edição de pautas para piano ou piano e canto, destinadas ao consumo doméstico.

Nas próximas secções do texto contextualizarei a fundação da Casa Olímpio Medina, bem como as circunstâncias que a antecederam. Após um breve enquadramento histórico, o enfoque será colocado na caracterização do acervo documental da Casa Olímpio Medina e na análise dos modos através dos quais esta instituição operou um impacte significativo no que respeita à disseminação de repertórios praticados por diversos agrupamentos musicais portugueses durante o século XX.

3.2.1. Antecedentes: Olímpio de Medina e o Salão Beethoven

A Casa Olímpio Medina, um estabelecimento dedicado ao comércio de artigos musicais, foi fundada na cidade de Coimbra em 1936 por Olímpio de Medina¹¹⁶. Nascido em Montemor-o-Velho em 1902, Medina trabalhou como professor de caligrafia na Escola Comercial de Coimbra (entr. Olímpio Vítor 2012). Em

¹¹⁵ Olímpio Santos Vítor nasceu em Coimbra a 27 de fevereiro de 1950. Afilhado de Olímpio de Medina, fundador da Casa Olímpio Medina, assumiu a gerência deste estabelecimento em 1984.

¹¹⁶ Olímpio de Medina apenas se registou formalmente a 27 de janeiro de 1979, sob o nº 2235 do Livro de Matrícula dos Comerciantes em Nome Individual (ACRCC). Este registo aponta que Olímpio de Medina, então com 77 anos de idade, tinha iniciado o exercício da sua atividade como comerciante de instrumentos musicais e acessórios em 15 de janeiro de 1936.

simultâneo, esta figura ocupou o lugar de primeiro violino na orquestra do Teatro Avenida, em Coimbra (*idem*).

A atividade de Olímpio de Medina no ramo do comércio de produtos relacionados com as práticas musicais iniciou-se no Salão Beethoven, um estabelecimento de idêntico âmbito comercial que desenvolveu a sua atividade em Coimbra durante a década de 1930¹¹⁷. De acordo com anúncios publicitários publicados na revista *A Arte Musical*, o Salão Beethoven dedicava-se à edição de música em suporte escrito e à importação e venda de “instrumentos de banda, orquestra e tuna” (*A Arte Musical* de 20 de agosto de 1932, 4). A publicidade inserida num postal¹¹⁸ do Salão Beethoven datado de 1933 assinala que este estabelecimento comercializava “pianos, músicas, instrumentos, gramofones, discos, rádios, acessórios, cordas [e] metrónomos”, bem como partituras de obras para violino e para piano.

Em outubro de 1935 o Salão Beethoven inaugurou um periódico mensal, com o título *De Música*, do qual apenas se conhecem os dois primeiros números. Dirigida por Olímpio de Medina e com uma tiragem de 2000 exemplares, esta publicação destinava-se a ser distribuída gratuitamente “por todo o país, ilhas e colónias” (*De Música* de outubro de 1935, 1). Com uma função manifestamente comercial, este periódico publicitava instrumentos musicais e acessórios, em particular os instrumentos para banda, tuna, orquestra e jazz. Paralelamente, esta publicação divulgava a venda de gramofones e discos, bem como acessórios associados a esta tecnologia, como agulhas, lubrificantes ou diafragmas.

A atividade do Salão Beethoven compreendia igualmente a produção e comercialização de pautas e partituras impressas e manuscritas. Este estabelecimento comercial dispunha de um “grande arquivo de música manuscrita para banda”, e colocava à disposição dos seus clientes um serviço de arranjos para “banda, tuna e jazz¹¹⁹” (*De Música* de outubro de 1935, 3). Os anúncios publicitários que constam do periódico *De Música* e de jornais locais e nacionais sugerem que a atividade editorial do Salão Beethoven era adaptada às características de agrupamentos musicais como as bandas filarmónicas:

“A sua banda é nova? Não tem ainda repertório suficiente? Não se desespere nem receie brilhar com ela. Escreva-nos, diga-nos que músicas deseja, que, de harmonia com as suas necessidades e fôrça dos executantes, seremos nós os primeiros a prestar-lhe auxílio, indicando-lhe aquelas que mais lhe

¹¹⁷ De acordo com o Livro de Matrículas das Sociedades (ACRCC), o Salão Beethoven dedicava-se ao “comércio de comissões e consignações e artigos de música” (matrícula n.º 475, de 8 de agosto de 1932). Este registo revela que o Salão Beethoven (instituído como sociedade por quotas por Luiz Gonzaga de Figueiredo Rocha e Alfredo Simões Ramos) iniciou a sua atividade a 19 de julho de 1932, com sede na Praça 8 de Maio, em Coimbra. Todavia, o *Diário de Coimbra* publicou anúncios publicitários a um estabelecimento homónimo ainda durante o ano de 1931. De acordo com estes anúncios o Salão Beethoven, pertencente à sociedade Dias de Figueiredo e C.ª e situado na Avenida Navarro, em Coimbra, dedicava-se ao comércio de instrumentos musicais, partituras e fonogramas.

¹¹⁸ Este postal, dirigido à empresa Francisco Guimarães, Filho & C.ª, sediada no Porto, está assinado por Olímpio de Medina, facto que corrobora a sua colaboração com o Salão Beethoven nos anos que precederam a sua atividade como comerciante em nome individual.

¹¹⁹ Medina referia-se ao ‘jazz’ enquanto formação instrumental. De acordo com Hélder Martins, o termo ‘jazz’ foi apropriado pelos músicos portugueses e pelo público em geral para designar um tipo de formação musical amplamente disseminado no interior do país a partir da década de 1920, cujo instrumentário era inspirado pelos modelos de *jazz-band* americanos (Martins 2008, 159).

convém e maior simpatia levam à sua banda. Dirija-se sem perda de tempo ao Salão Beethoven” (*De Música* de novembro de 1935, 4).

A publicidade na imprensa local e nacional, a organização de catálogos e a distribuição de produtos através do envio por correspondência terão contribuído para o alargamento da influência do Salão Beethoven junto de agrupamentos musicais disseminados por todo o país. Por outro lado, dados que decorrem da pesquisa em periódicos revelam que este estabelecimento comercial desempenhou um papel relevante no meio musical da cidade de Coimbra, inclusivamente através da promoção de eventos nas suas instalações¹²⁰. Na publicação *De Música*, o Salão Beethoven divulgava concertos e cursos de regência, e assumia um papel de mediação entre músicos e sociedades musicais¹²¹. Esta publicação divulgava também textos da autoria de figuras destacadas do meio musical de Coimbra como Ilídio Cirilo, regente de Canto Coral no Liceu Dr. José Falcão ou Raposo Marques, maestro do Orfeon Académico de Coimbra e professor de Canto Coral do Liceu Dr. Júlio Henriques.

Pese embora a falta de documentação mais detalhada sobre o Salão Beethoven, os dados disponíveis permitem compreender que Olímpio de Medina desempenhou um papel determinante no âmbito da atividade deste estabelecimento. Para além das suas funções no âmbito da gestão comercial desta loja e da dinamização do periódico acima referido, o nome desta figura aparece associado a uma linha de edições para piano denominada *Edições Medina*, facto que sugere a sua participação em processos de seleção e edição das obras musicais comercializadas pelo Salão Beethoven.

3.2.2. *Magnum Opus* – a fundação da Casa Olímpio Medina

Em janeiro de 1936 Olímpio de Medina desvinculou-se do Salão Beethoven e estabeleceu-se por conta própria no 1.º andar do n.º 36 da Rua Visconde da Luz, uma das principais artérias comerciais da Baixa de Coimbra. O novo estabelecimento, denominado Casa Olímpio Medina, permaneceu neste local até janeiro de 1945 (*Diário de Coimbra* de 3 de janeiro de 1945, 3), data em que se transferiu para o n.º 28 da Praça 8 de Maio onde, em 2018, continua a desenvolver as suas atividades, sob a gestão de Olímpio Santos Vítor, afilhado de Olímpio de Medina.

O aparecimento da Casa Olímpio Medina foi assinalado com a edição de um novo periódico, intitulado *Prò Música*. No primeiro e único número conhecido desta publicação, Medina dirigiu-se aos seus clientes,

¹²⁰ Em 1936 o Salão Beethoven acolheu uma “matinée de arte” organizada pelo jornal *Diário de Coimbra* em honra do grupo *Génie Français*. Este sarau incluiu a apresentação de canções e solos de violino de autores portugueses, recitação de poesia e a audição de uma “seleccionada execução de discos de fados e canções” (*Diário de Coimbra* de 19 de abril de 1936, 1 e 4).

¹²¹ No seu segundo número este periódico dirige-se aos regentes sem colocação, pedindo-lhes que informem o Salão Beethoven do seu “nome, condições que impõem, localidades que preferem e graus de habilitações que possuem”, no sentido de satisfazer os pedidos das direções das sociedades musicais que se dirigiam a este estabelecimento (*De Música* de novembro de 1935, 3).

dando-lhes conta do seu “estabelecimento comercial no ramo de músicas e instrumentos”, uma “antiga aspiração” concretizada após um período de preparação na “técnica comercial” e no domínio musical, “fazendo parte de orquestras e grupos diversos” (Medina 1936, 1). Com uma tiragem de 4000 exemplares, *Prò Música* destinava-se a ser distribuído gratuitamente por “todas as bandas de música” (*idem*). No que respeita ao seu conteúdo, esta publicação é análoga a *De Música*, dirigida por Olímpio de Medina ainda no âmbito da sua atividade enquanto funcionário do Salão Beethoven. Todavia, *Prò Música* evidencia um reforço da orientação da estratégia comercial desta figura em direção às “sociedades musicais” (Medina 1936, 5). Com efeito, a maioria dos textos incluídos nesta publicação é dirigida aos regentes de bandas e às direções de sociedades musicais. Os textos publicitários que preenchem esta publicação divulgam “os melhores instrumentos para banda, orquestra¹²², tuna e jazz” (*idem, ibidem*). Olímpio de Medina destaca ainda a criação de uma “secção de vendas em prestações mensais” dirigida “às sociedades que lutam com dificuldades financeiras” (*idem, ibidem*). Como adiante documentarei, as pautas e partituras comercializadas por este estabelecimento tinham também como público-alvo as associações musicais.

Tendo em conta a dispersão espacial dos músicos e associações musicais que recorriam à Casa Olímpio Medina, este estabelecimento promovia contactos através dos serviços de correio (Medina 1936, 5 e 7). Esta estratégia de expansão comercial era complementada pela publicação de anúncios na imprensa local. Estes anúncios revelam que, para além de instrumentos e edições musicais, a Casa Olímpio Medina comercializava também discos¹²³ e telefonias sem fios (*Diário de Coimbra* de 12 de junho de 1936, 4).

Para além de se dedicar à venda de instrumentos e acessórios musicais, fonogramas e respetivos meios de reprodução, a Casa Olímpio Medina tinha à disposição dos seus clientes uma secção dedicada à produção e comercialização de pautas e partituras. O acervo de partituras da Casa Olímpio Medina constituiu uma fonte de informação fundamental para documentar os processos de seleção, produção e disseminação de repertórios musicais empreendidos por este estabelecimento.

¹²² Nos anúncios da Casa Olímpio Medina, o termo ‘orquestra’ designa um agrupamento musical composto por piano, violino, saxofone alto, saxofone tenor, trompete, trombone e contrabaixo.

¹²³ Até ao final dos anos 1970 a loja dispunha de 3 cabines de audição de discos, facto que sugere uma elevada afluência de clientes (entr. Olímpio Vítor 2012). A pesquisa que realizei revelou que a produção e venda de partituras estava estreitamente relacionada com a comercialização de discos, circunstância que lhe garantia um maior sucesso comercial. A título de exemplo, num anúncio publicado no *Diário de Coimbra* a 12 de junho de 1936, a Casa Olímpio Medina destacava 3 discos e 6 músicas do filme “O Trevo de 4 folhas”, cuja estreia acontecera em Lisboa, no Tivoli, a 1 de junho do mesmo ano (*Diário de Coimbra* de 12 de junho de 1936, 4).



Figura 5 - Fachada da Casa Olímpio Medina
(fotografia de Rui Marques, 2012)

3.3. Caracterização do acervo de partituras da Casa Olímpio Medina

O acervo de partituras da Casa Olímpio Medina encontrava-se disperso e sem inventariação. Por esta razão, criei uma base de dados¹²⁴ que facilitou a organização de 1650 partituras que se encontravam depositadas numa oficina de reparação de instrumentos musicais. Numa fase posterior da investigação inventariei mais 115 partituras, conservadas no Museu de Etnomúsica da Bairrada (MEB)¹²⁵. Este acervo reúne partituras produzidas por Joaquim Pleno no âmbito das suas funções enquanto compositor associado à Casa Olímpio Medina desde o final da década de 1930 até ao início dos anos 1960 (entr. Sílvio Pleno 2013).

Este acervo inclui pautas e partituras manuscritas e impressas, sendo que preponderam as primeiras, que totalizam cerca de 75% do total. O restante acervo integra edições impressas da Casa Olímpio Medina (cerca de 7%) e de outras editoras portuguesas, sediadas em Lisboa e no Porto¹²⁶. No que respeita à instrumentação, destaca-se a produção para banda, com cerca de 70% do total das partituras

¹²⁴ A inventariação destas partituras incluiu os seguintes classificadores: título, autor, data, instrumentação e género musical. Em alguns dos casos, foi possível identificar os copistas ou recolher informação acerca das localidades de proveniência de compositores, arranjadores e copistas.

¹²⁵ Este acervo foi cedido por Olímpio Santos Vítor ao MEB em 2005.

¹²⁶ Do conjunto do acervo destacam-se (quantitativamente) pautas e partituras publicadas por editoras como a Valentim de Carvalho, as edições Ao Repertório Económico e a Casa Sassetti, em Lisboa, ou as casas Moreira de Sá e Custódio Cardoso Pereira, no Porto.

que incorporam este acervo. Cerca de 20% das pautas consiste na parte de um instrumento solista, nomeadamente bandolim ou violino, complementada com harmonização em cifras. Os restantes 10% do acervo correspondem a pautas e partituras para piano e para orfeão, tuna ou outros tipos de grupos musicais. O predomínio de partituras destinadas às bandas justifica-se com o maior número de solicitações de repertório por parte destes agrupamentos musicais. De acordo com o proprietário da Casa Olímpio Medina, o maior “significado comercial” das instrumentações para banda justificava a existência de um arquivo de partituras. As restantes instrumentações, menos solicitadas, eram entregues aos clientes que as requeriam, sem que este estabelecimento conservasse uma cópia no seu arquivo (entr. Olímpio Vítor 2012). Por esta razão, o facto de o acervo integrar um número menos significativo de partituras para outras constituições instrumentais deve ser relativizado, ou seja, a quantidade de documentos no acervo da Casa Olímpio Medina não traduz de forma direta a produção de partituras deste estabelecimento.

O acervo compreende pautas e partituras transcritas entre 1887 e 1980. Todavia, apenas 39% destes documentos estão datados. Esta circunstância inviabiliza o estabelecimento de uma cronologia que possibilite compreender de modo mais detalhado as transformações ocorridas ao nível da procura e oferta de repertórios durante o período em estudo. Todavia, a indicação do endereço da Casa Olímpio Medina permite situar no tempo - *a traços largos* - a produção de música escrita desta instituição. Esta informação foi sistematicamente incluída nas capas das edições impressas. No que respeita às pautas e partituras manuscritas, a generalidade das transcrições foi notada em papel timbrado com a inscrição da morada do estabelecimento. Assim, é possível situar a produção dos documentos com o endereço primitivo da Casa Olímpio Medina entre 1936 e 1944, distinguindo-as de outras que, por conterem a indicação “Praça 8 de Maio”, foram consideradas posteriores à mudança de instalações que, como acima referi, ocorreu em janeiro de 1945¹²⁷. Ainda que numa perspetiva alargada, esta delimitação contribui para situar no tempo a ação da Casa Olímpio Medina, nomeadamente no que concerne aos géneros musicais mais generalizados, aos compositores mais representados e aos processos de produção e comercialização de pautas e partituras instituídos por este estabelecimento.

Manifestamente dirigida a grupos e associações musicais sediados um pouco por todo o país, a atividade da Casa Olímpio Medina conciliou diferentes métodos de produção, cujas especificidades procurarei documentar e discutir. Nos próximos subcapítulos sustento que a produção de pautas e partituras desenvolvida por este estabelecimento foi articulada com métodos eficazes de promoção e distribuição que, ao fomentarem a constituição de um repertório central, permitiram a este espaço comercial conquistar um papel relevante à escala nacional.

¹²⁷ Os documentos datados atestam a correspondência acima explicitada. Contudo, não é de excluir a hipótese de o papel timbrado com a indicação da morada primitiva da Casa Olímpio Medina poder ter sido utilizado em transcrições posteriores à mudança de instalações.

3.4. “Fazem-se arranjos para quaisquer grupos” - uma *indústria artesanal* de partituras

A Casa Olímpio Medina conciliava dois métodos complementares de produção de pautas e partituras: um sistema editorial, baseado numa estratégia comercial definida em função do conhecimento das expectativas do mercado, e um processo de produção e reprodução de manuscritos, dependente de encomendas específicas dos clientes da loja. Este processo configurou uma *indústria artesanal* de partituras: apesar de originar uma produção em série, não eram utilizados meios técnicos de reprodução, uma vez que as cópias das pautas e partituras eram feitas manualmente.

Apesar da sua prevalência em domínios de prática musical como as tunas ou as bandas, a disseminação de repertórios musicais através de pautas e partituras manuscritas não tem sido suficientemente examinada no âmbito dos estudos musicológicos em Portugal. Porém, alguns estudos recentes chamam a atenção para a importância deste modo de difusão de música no contexto europeu. Anik Devriès-Lesure refere que a disseminação de obras musicais em manuscritos subsistiu na Europa entre 1600 e 1900, coexistindo com diversos métodos de impressão em série (Devriès-Lesure 2005, 63-65). De acordo com esta autora, a maioria dos países europeus (com exceção da Alemanha) abandonou o uso de métodos tipográficos no século XVIII. Por esta razão, alguns países recuperaram a cópia manuscrita como principal método de reprodução (*idem*, 65-66). A partir da década de 1760, técnicas de impressão como a gravura conquistaram centralidade, relegando a reprodução manual para um uso meramente ocasional. Todavia, durante a primeira metade do século XIX, a maioria das editoras italianas, francesas e inglesas mantinham ainda em funcionamento oficinas de copistas, responsáveis pela produção de partituras destinadas sobretudo, segundo a autora, a “músicos amadores” (*idem*, 64-65).

Laura Calvo refere que a consolidação da imprensa musical verificada na Europa a partir das últimas décadas do século XVIII apenas se refletiu em Espanha a partir de 1820. Esta autora exprime que o atraso na afirmação das novas tecnologias de impressão musical (motivado sobretudo pelos custos inerentes ao seu estabelecimento) prolongou no tempo a produção de partituras manuscritas, impulsionada por uma crescente procura por parte de “músicos amadores” e pela ação de livreiros e editores, que importavam partituras tendo em vista a disseminação de cópias manuscritas a preços mais acessíveis (Calvo 2005, 103-104). No mesmo sentido, Rudolf Rasch assinala que a reprodução manual de partituras desempenhou um papel fundamental mesmo após a invenção da imprensa musical. Rasch sustenta que enquanto as edições em série eram produzidas em grandes quantidades e na expectativa de lucro, as cópias manuscritas resultavam de intenções específicas de um indivíduo ou uma instituição, constituindo em muitas circunstâncias um suporte mais adequado às necessidades do consumidor (Rasch 2005, 1-2).

A singularidade do processo de reprodução de manuscritos empreendido pela Casa Olímpio Medina residia precisamente no facto de as partituras resultarem de encomendas específicas de agrupamentos

musicais que solicitavam arranjos¹²⁸ em linha com a sua constituição instrumental e adequados às capacidades de realização dos seus elementos. Deste modo, as partituras adquiriam um carácter *personalizado*, ajustado ao perfil dos clientes do estabelecimento. Comparativamente com outros tipos de grupos musicais (orfeões, bandas de sopros ou *jazzes*, por exemplo) a constituição instrumental das tunas era a mais variável. Por conseguinte, as edições impressas não se adaptavam a estes grupos, os quais requeriam um trabalho *personalizado*, em linha com as respetivas constituições instrumentais.

O processo que venho a descrever apoiava-se num arquivo de partituras (edições e manuscritos de composições originais e arranjos), divulgado através do envio regular de catálogos às bandas de todo o país. O “Catálogo de Músicas em Partituras Manuscritas para Banda” editado e distribuído em 1961 pela Casa Olímpio Medina revela que, neste ano, o arquivo de música para banda era constituído por pelo menos 1057 partituras (Medina 1961). O cruzamento dos títulos listados neste catálogo com o levantamento realizado a partir da inventariação do acervo de música escrita da Casa Olímpio Medina evidenciou que parte das partituras que integram este arquivo remonta à fundação deste estabelecimento. O arquivo inclui também partituras de obras compostas ou transcritas no final do século XIX. De acordo com Olímpio Santos Vítor, proprietário da Casa Olímpio Medina, é possível que estas partituras tenham sido adquiridas para servir de base à produção de arranjos (entr. Olímpio Vítor 2012). A existência de um número significativo de partituras em papel timbrado do Salão Beethoven (datadas dos primeiros anos da década de 1930) sugere que estes documentos terão transitado do arquivo deste estabelecimento para a Casa Olímpio Medina. O arquivo contém também obras de vários compositores portugueses que as depositavam na Casa Olímpio Medina, com o objetivo de potenciar a divulgação dos seus trabalhos junto dos clientes deste estabelecimento.

A partir da consulta dos catálogos de partituras, os clientes da Casa Olímpio Medina solicitavam as obras pretendidas, indicando a constituição instrumental dos seus grupos musicais. Nesta fase do processo de produção evidencia-se a centralidade de Joaquim Simões Pleno, compositor associado à Casa Olímpio Medina durante as décadas de 1930 a 1960¹²⁹. Para além de compor música original, Pleno adaptava as obras em arquivo às especificidades dos grupos musicais que as solicitavam. Após a instrumentação das obras, um grupo de 10 músicos militares do Regimento de Infantaria 23 de Coimbra copiava as partituras e as respetivas partes, que eram depois distribuídas através do serviço de correios (entr. Olímpio Vítor 2012).

¹²⁸ António Tilly assinala que o termo ‘arranjo’ designa o “trabalho de instrumentação e composição sobre material musical existente” e pode referir-se à elaboração do acompanhamento instrumental ou vocal de uma melodia ou canção ou à “adaptação de uma obra original para outro instrumento ou para agrupamentos de configuração diferente da prevista na composição original” (Tilly 2010, 72). De acordo com este autor, os arranjos para piano e outras configurações instrumentais constituíram parte significativa da edição de música impressa no início do século XX, contribuindo de forma relevante para a divulgação de obras musicais (*idem, ibidem*).

¹²⁹ Não foi possível determinar com maior exatidão o período em que este compositor esteve associado à Casa Olímpio Medina. No entanto, as partituras produzidas ao serviço deste estabelecimento atestam a sua colaboração entre 1939 e 1964. Esta informação corrobora o testemunho de Sílvio Pleno, neto de Joaquim Pleno, que referiu que esta figura trabalhou na Casa Olímpio Medina durante cerca de 25 anos (entr. Sílvio Pleno 2013).

A inventariação do acervo de partituras da Casa Olímpio Medina revelou que este método de reprodução teve uma dinâmica mais acentuada durante as décadas de 1930, 1940 e 1950, que correspondem ao período durante o qual Joaquim Pleno colaborou com o estabelecimento em estudo. Apesar das limitações impostas pela falta de datação das partituras, o trabalho de inventariação deste acervo permitiu identificar e situar no tempo os géneros musicais mais representados durante este período (cf. Anexo 4)¹³⁰. Para a categorização das partituras, adotei a terminologia utilizada nos catálogos da Casa Olímpio Medina¹³¹.

Entre 1936 e 1944 prevalecem os passos dobrados e marchas, seguidos das óperas, rapsódias, aberturas e sinfonias. Preponderam obras de compositores consagrados na música de tradição erudita europeia como Wagner, Verdi, Puccini ou Donizetti, nomeadamente no que respeita ao repertório operático. No que concerne a compositores portugueses predominam as obras de Raul Moraes Franco e Laurentino da Serra e Moura¹³². Ainda neste período destaca-se um conjunto de obras para orfeão ou para banda e vozes. O autor mais representado neste domínio é Manuel de Almeida Campos¹³³. Os textos literários destas obras, dedicadas à Legião Portuguesa, à Mocidade Portuguesa ou a figuras como Óscar Carmona, fazem a apologia de Salazar como figura providencial, difundem episódios heroicos da história nacional e opõem-se ao fado como canção nacional, evidenciando um compromisso entre a produção deste compositor e a ideologia do Estado Novo.

No decurso da década seguinte continuam a predominar as partituras de passos dobrados e marchas. Evidencia-se uma diminuição da representação de géneros associados ao teatro musical, como a ópera, a opereta e a zarzuela. Em sentido inverso, a valsa surge como um dos géneros musicais mais representados no arquivo de partituras para banda da Casa Olímpio Medina entre 1945 e 1954. Mantém-se a predominância dos compositores Moraes Franco e Serra e Moura que, neste período, passam a incorporar nas suas obras elementos de géneros de matriz latino-americana, como a rumba, o bolero e o tango, ou anglo-saxónica, como o foxtrot ou o swing. Todavia, esta tendência não se reflete na organização dos catálogos.

Comparativamente aos períodos anteriores, o número de partituras datadas entre 1955 e 1964 é substancialmente inferior. Ainda assim, é possível verificar a predominância de partituras de marchas e passos dobrados e uma quase inexistência de géneros musicais associados à tradição erudita europeia.

¹³⁰ Foram considerados os documentos datados entre 1936, ano da fundação da Casa Olímpio Medina, e 1964, data provável do fim da atividade de Joaquim Pleno enquanto compositor e arranjador associado a este estabelecimento.

¹³¹ O “Catálogo de Músicas em Partituras Manuscritas para Banda” organiza as obras musicais de acordo com as seguintes categorias: *Ouvertures* e Sinfonias, Óperas, Operetas, Zarzuelas, Fantasias, Suites, Suites de Valsas, Serenatas, Rapsódias, Áreas e Solos, Passos Dobrados e Marchas, Marchas Graves, Marchas Fúnebres, Ordinários Fúnebres, Hinos, Valsas, Música Religiosa e ‘Diversos’.

¹³² O acervo inclui 200 partituras de Moraes Franco (datadas entre 1917 e 1959) e 128 partituras de Serra e Moura (datadas entre 1908 e 1954).

¹³³ Manuel Augusto de Almeida Campos (n. Viseu, 1890; m. Viseu, 1956) destacou-se enquanto folclorista, compositor e maestro. Músico militar, dirigiu a Banda Distrital da Legião Portuguesa de Viseu desde a sua fundação, em 1937, até ao final da sua vida (Pestana 2010b, 212).

Consolida-se a tendência para a inclusão de elementos de géneros como o bolero ou o rock, facto que poderá indiciar uma transformação nos repertórios musicais praticados pelas bandas que recorriam à Casa Olímpio Medina.

3.5. “Os mais extraordinários êxitos do momento” - as edições impressas da Casa Olímpio Medina

A reprodução de partituras manuscritas foi acompanhada da edição de partituras impressas através do processo zincográfico ¹³⁴. Ao contrário dos manuscritos, cuja produção decorria de encomendas específicas de agrupamentos musicais como as tunas ou as bandas, as edições da Casa Olímpio Medina dirigiam-se sobretudo à prática musical doméstica e a conjuntos instrumentais predefinidos.

No que respeita às edições destinadas à prática musical doméstica (na sua maioria para canto e piano), as pautas e partituras editadas pela Casa Olímpio Medina refletiam uma forte representação de géneros e compositores locais. A pesquisa no acervo deste estabelecimento permitiu-me inventariar um conjunto de baladas e ‘fados de Coimbra’, géneros característicos do ambiente estudantil desta cidade, bem como obras de temática religiosa compostas para as festas da Rainha Santa Isabel, padroeira da cidade. Estas edições veiculavam também obras de figuras destacadas do meio musical coimbrão como, por exemplo, Raposo Marques, maestro do Orfeon Académico de Coimbra entre 1936 e 1966 (Caseiro 1992, 28).

Do conjunto de documentos impressos depositados no acervo da Casa Olímpio Medina destaca-se uma coleção de 105 pautas para violino ou bandolim, editada sob a marca *Edições Mickey* (cf. Anexo 6). Impressas em folhas de pequenas dimensões, as pautas que integram esta coleção contêm letra e uma harmonização simples, notada em cifras. As *Edições Mickey* incluíram apenas obras de compositores portugueses, sendo os autores mais representados Joaquim Simões Pleno e Manuel Eliseu¹³⁵. Algumas das peças que integram esta coleção eram rececionadas através do serviço de correios, como demonstra a correspondência trocada entre Olímpio Medina e Reis de Carvalho, um dos autores representados.

¹³⁴ O nível de detalhe das matrizes que serviam de base à impressão das edições da Casa Olímpio Medina (cf. Anexo 5) sugere que a técnica utilizada seria a gilografia. Inventada em França em 1850 por Firmin Gillot, esta técnica baseava-se num método de foto-gravação que envolvia a realização de uma transferência mecânica de uma imagem original sobre uma pedra litográfica ou uma placa de zinco polido. A imagem, transferida com tinta gordurosa, resistia ao ácido usado para corroer a placa e criar um relevo na matriz (Childs 2004, 52). A partir de 1859, a aplicação de técnicas fotográficas ao processo zincográfico passou a permitir a impressão do negativo da imagem diretamente sobre a chapa de zinco, substituindo a utilização de papel litográfico ou a escrita em sentido inverso (Krummel 1990, 61). Agradeço a Maria João Albuquerque os esclarecimentos sobre este processo de impressão e a sugestão de fontes bibliográficas sobre este assunto.

¹³⁵ Os outros compositores representados nesta coleção são Vlademiro Menem, Fernando Basílio Monteiro, Joaquim Vasconcelos, Reis de Carvalho, José Luís Cajão, Adolfo Oliveira Fernandes e Angelino Ferrão (cf. Anexo 6).

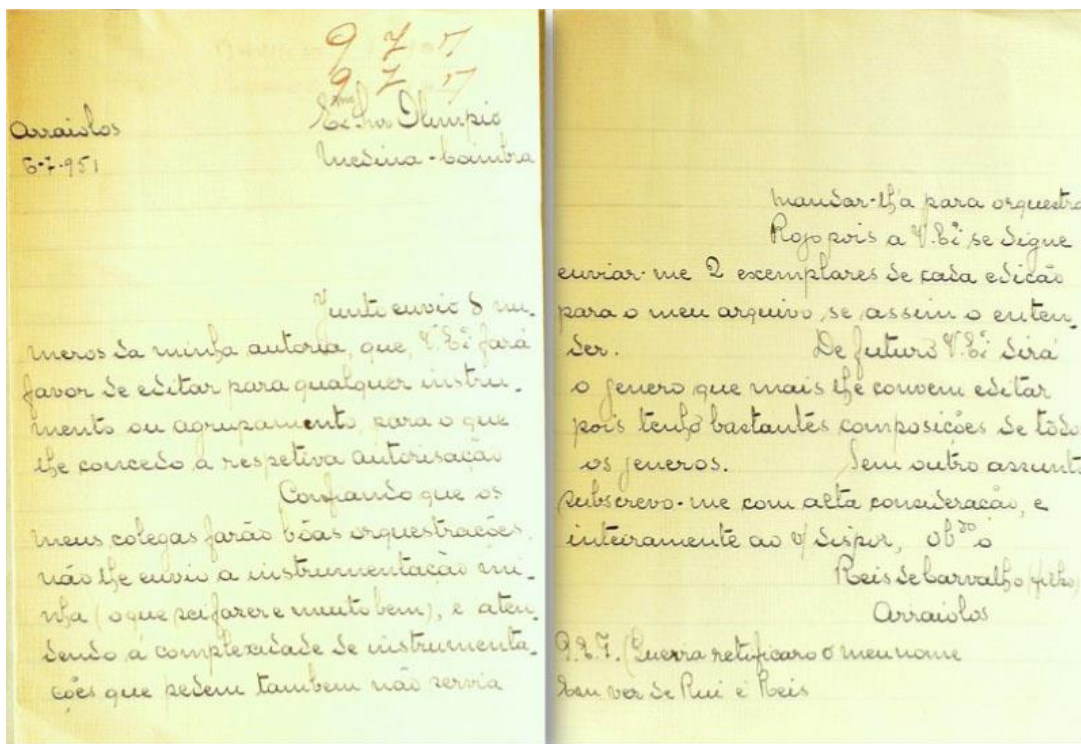


Figura 6 - Carta do compositor Reis de Carvalho a Olímpio Medina (1951)

Acervo da Casa Olímpio Medina

A coleção *Edições Mickey* incorporou sobretudo composições musicais de géneros coreográficos procedentes do universo musical latino-americano (como a rumba, o tango, o samba ou o bolero) ou norte-americano (como o foxtrot, o one-step ou o swing). Esta coleção incluiu também géneros musicais geralmente identificados sob a categoria 'música tradicional portuguesa', como o vira ou o corridinho.

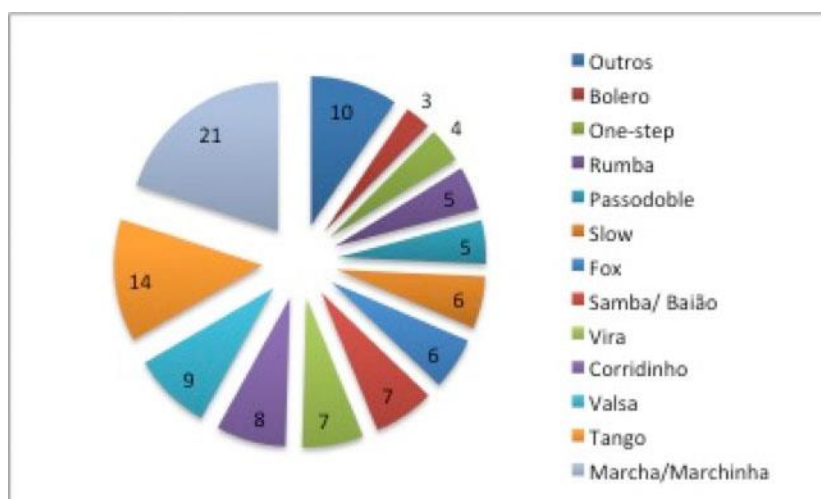


Figura 7 - Distribuição das pautas publicadas na coleção *Edições Mickey*, por género

Nenhuma das pautas que constituem a coleção *Edições Mickey* está datada. Olímpio Santos Vítor sugeriu que a falta de datação destas edições poderá ser entendida à luz de uma estratégia comercial: a não

datação das pautas permitiria que os *éxitos* musicais publicados mantivessem um estatuto de novidade durante um período de tempo mais alargado (entr. Olímpio Vítor 2012). Na verdade, para além da sua componente musical, estas pautas incluem frequentemente frases publicitárias construídas em torno dos conceitos de ‘sucesso’, ‘modernidade’, ‘êxito’ ou ‘novidade’ (cf. Anexo 7). Apesar da falta de datação, os primeiros 42 números desta coleção incluem a indicação da morada original da Casa Olímpio Medina, pelo que foram editados antes de 1945. Acresce que a maioria destas pautas foram assinadas por Joaquim Pleno, facto que permite situar a sua composição entre o final da década de 1930 e o início da década de 1960. Algumas peças desta coleção mencionam o nome dos grupos musicais responsáveis pela sua celebração ¹³⁶. Esta circunstância poderá ter contribuído quer para a publicitação de repertórios, quer para a projeção desses grupos, e traduz uma estratégia comercial direcionada para a produção de produtos ajustados às práticas performativas dos grupos musicais que recorriam a este estabelecimento.

No que respeita às suas características físicas, aos instrumentos a que se destina, ao modo como as peças são notadas e aos géneros musicais representados, a linha editorial que venho a apresentar é semelhante a outras coleções editadas em Portugal. Refiro-me, por exemplo, a uma série publicada pela Editora *Ao Repertório Económico*, sediada em Lisboa. Esta série incluiu música previamente disseminada através dos campos hegemónicos de produção da época, nomeadamente a indústria fonográfica, o teatro musical e o cinema ¹³⁷. Ao divulgar obras originais, procedentes da atividade performativa de músicos e agrupamentos musicais, a maioria dos quais em atividade na região centro do país, a atividade editorial da Casa Olímpio Medina diferenciou-se da de outras editoras, contribuindo para a configuração de uma rede alternativa de circulação de repertórios.

Tal como sucedia relativamente às partituras manuscritas, as *Edições Mickey* dispunham de um catálogo próprio, distribuído regularmente através do serviço de correios. A publicidade a estas edições promovia o serviço de arranjos disponibilizado pela Casa Olímpio Medina e informava que as obras musicais que integravam esta coleção eram suscetíveis de serem adaptadas em função do perfil dos grupos musicais que recorriam a este serviço. A informação inscrita nas próprias pautas, na publicidade e nos registos de faturação da Casa Olímpio Medina coloca em evidência que o público-alvo dos arranjos baseados nas pautas editadas no âmbito desta coleção eram as orquestras, também designadas ‘orquestra brasileira’, ‘orquestra jazz’ ou somente ‘jazz’.

¹³⁶ A título de exemplo, o n.º 7 desta coleção é apresentado como uma “Criação da Orquestra Ginásio Jazz”, da Figueira da Foz, e o n.º 28 como “Um sucesso da Orquestra-Jazz Danúbio Azul”, formada por elementos da Tuna Souselense e da Filarmónica Pampilhosense (cf. Anexo 8).

¹³⁷ Embora as pautas que integram esta coleção também não estejam datadas, a pesquisa efetuada a partir dos respetivos títulos permitiu perceber que estas obras decorrem de revistas, *vaudevilles*, operetas e filmes cuja estreia ocorreu entre 1928 e 1941. Esta informação baseia-se em dados recolhidos em diversas bases de dados disponíveis *online*, entre os quais se destacam o do MIC – Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, o Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), o Arquivo Distrital do Porto (ADP), o Arquivo de Música Escrita da RTP e o arquivo da BNP.

A Casa Olímpio Medina editou também uma coleção de 8 peças para ‘orquestra’ compostas por Manuel Eliseu e Joaquim Pleno. Dedicadas a géneros coreográficos como o foxtrot, o samba, a rumba ou o tango, estas edições incluíam partes cavas para violino, saxofones, trompete, trombone e contrabaixo¹³⁸, facto que traduz a adaptação da atividade editorial da Casa Olímpio Medina às especificidades destes agrupamentos musicais.

3.6. “Para todo o País, Ilhas e Ultramar” – o papel da Casa Olímpio Medina na constituição de um repertório central

Os dados que recolhi no âmbito do estudo de caso em torno da atividade da Casa Olímpio Medina permitem-me sustentar que os processos de produção de pautas e partituras aplicados por este estabelecimento foram fundamentalmente orientados para a prática performativa de bandas, tunas e orquestras. A relação com estes agrupamentos musicais foi mediada pela ação de Joaquim Pleno que, ao conciliar as funções de compositor e arranjador ao serviço deste estabelecimento com uma intensa atividade enquanto instrumentista e diretor musical, exerceu um papel modelar junto de agrupamentos constituídos por músicos não-profissionais como, por exemplo, a Tuna Souselense (vd. capítulo seguinte).

A Casa Olímpio Medina beneficiou de um sistema de disseminação dos seus produtos por via postal que possibilitou o alargamento da sua área territorial de influência. Na base deste sistema estiveram a constituição de um arquivo de partituras e a organização de catálogos que, ao serem remetidos a grupos musicais dispersos por todo o país, concorreram para o estabelecimento de uma rede de contactos à escala nacional. Os registos contabilísticos da Casa Olímpio Medina traduzem uma intensa atividade comercial com grupos musicais, associações recreativas e Casas do Povo, entre outras instituições sediadas em diversas localidades portuguesas¹³⁹. O impacto editorial e comercial da Casa Olímpio Medina foi também reforçado através da publicação regular de publicidade na imprensa periódica local e regional.

A (re)produção de partituras manuscritas em larga escala constituiu um elemento diferenciador da atividade da Casa Olímpio Medina no quadro da edição de música em Portugal durante o século XX. A eficácia deste método de multiplicação manual justificou a sua manutenção, mesmo após a generalização de meios e técnicas de impressão em série. Como acima discuti, esta *indústria artesanal* possibilitava a

¹³⁸ Este tipo de agrupamento musical caracteriza-se pela flexibilidade da sua constituição instrumental. Todavia, os instrumentos mencionados compunham diversos agrupamentos em atividade durante as décadas de 1930 a 1960, como a Orquestra Conimbricense, a Taveirense Orquestra Jazz, a Orquestra Barbosa Ribeiro e a Orquestra da Sociedade Central de Cervejas, dirigidas por Manuel Eliseu (AP-ME), ou ainda a Orquestra-Jazz Danúbio Azul, dirigida por Joaquim Pleno (AP-AC).

¹³⁹ A título de exemplo, o livro de faturas da Casa Olímpio Medina referente ao segundo semestre de 1938 revela uma intensa atividade comercial com clientes dos distritos de Braga, Aveiro, Viseu, Coimbra, Castelo Branco, Guarda, Leiria, Santarém, Lisboa, Portalegre, Évora e Faro. Estes registos indicam que a expedição para as capitais de distrito era feita através da linha de comboio, enquanto que a comunicação com localidades mais periféricas era realizada por correio.

oferta de um serviço mais ajustado às tunas e a outros agrupamentos musicais cujas especificidades não requeriam uma edição em série, mas uma adaptação de obras musicais aos seus instrumentos e às capacidades de realização musical dos seus elementos.

Ao difundir obras musicais sob a forma de produtos transacionáveis, a Casa Olímpio Medina afirmou-se como uma instituição cultural com um impacto significativo na constituição dos repertórios praticados por múltiplos agrupamentos musicais. De acordo com Peter Tschmuck, o conceito de 'instituição cultural' aplica-se a agentes especializados na produção de símbolos culturais (Tschmuck 2010, xvi) sendo que, no contexto da indústria da música, esta produção simbólica é acompanhada da transformação económica de símbolos culturais em bens e serviços culturais (*idem*, xvii). Durante o período temporal em estudo, a Casa Olímpio Medina afirmou-se como uma instituição veiculadora de conteúdos culturais e exerceu um papel determinante no que respeita à seleção, adaptação e massificação de obras musicais, sobretudo no contexto das práticas musicais associativas.

Ao estabelecer um sistema de distribuição alargado, com impacto a nível nacional, a Casa Olímpio Medina configurou um circuito alternativo de repertórios musicais. Ainda que apartada de meios de difusão mais massificados, como a rádio ou a indústria fonográfica, a música divulgada através das pautas e partituras produzidas e comercializadas por este estabelecimento foi integrada nas práticas de grupos musicais disseminados de forma transversal por todo o país, nas ex-colónias portuguesas e, inclusive, em comunidades de emigrantes portugueses em diversos países da Europa e da América. A mobilidade e as relações de intercâmbio que caracterizam a atividade destes agrupamentos musicais concorreram para uma ampla divulgação de obras musicais e de compositores que, deste modo, alcançaram notoriedade.

4. Tuna Souselense – uma história feita de memórias

No decurso do trabalho de campo junto da Tuna Souselense constatei que os seus associados atribuem uma importância significativa ao passado desta instituição, sustentada no facto de a Tuna ser uma associação centenária, fundada poucos dias após a Implantação da República. Uma fotografia com os “fundadores da Tuna” e uma bandeira, supostamente de 1910, testemunham a antiguidade da instituição. Além destes documentos, os elementos da tuna partilham memórias que convergem na sustentação de que o “primeiro maestro” foi Manuel Eliseu, autor do *Hino da Tuna Souselense*, a que se seguiu Joaquim Pleno, e que desde essa data se teceu uma linhagem de músicos ao longo de gerações. Em momentos de exposição pública, como por exemplo os concertos e na documentação oficial, esses factos e memórias são exibidos como trunfos com significado no domínio do associativismo musical. Na monografia editada no âmbito das comemorações do centenário da Tuna Souselense os autores reiteram esse discurso, enfatizando a sua fase primeva, ou seja, o período compreendido entre 1910 e 1942, e apresentando a Tuna Souselense (re)constituída em 1989 como legítima herdeira desse passado.

Este capítulo tem como objetivo compreender o papel da Tuna Souselense no contexto social e político das três décadas que se seguiram à Implantação da República. O texto documenta e discute alguns momentos-chave da vida da tuna neste período, designadamente a sua emergência, a sua institucionalização e a sua dissolução. Visa também contribuir para a compreensão dos dinamismos e constrições que, neste período, conduziram e caracterizaram a sua ação enquanto instituição em permanente relação com a comunidade local. Explora questões como: Porque se instituiu a tuna e quem foram os seus fundadores? Quais foram os contextos performativos em que se apresentou? Que repertório musical realizou? E qual o seu impacto local?

A pesquisa iniciou-se pelo estabelecimento de contactos informais junto de souselenses. Esta fase preparatória do estudo permitiu-me identificar os momentos e as figuras da tuna considerados mais relevantes pelos seus atuais membros, estabelecendo um ponto de partida para uma investigação sustentada, em termos metodológicos, em pesquisa arquivística e em trabalho de campo. Dada a escassez de fontes no arquivo da instituição, procedi ao levantamento de documentos em acervos pessoais, na posse de familiares de alguns dos fundadores do grupo. A pesquisa de dados sobre a atividade da tuna estendeu-se a publicações periódicas de âmbito regional, permitindo colmatar lacunas respeitantes a algumas fases da sua história. Na ausência de um jornal local em Souselas, as notícias relativas à tuna surgem em publicações periódicas sediadas em Coimbra, frequentemente sob a forma de correspondência remetida por souselenses. Apesar de serem uma seleção dos acontecimentos, estas notícias são o único olhar registado sobre eles, razão pela qual se revelaram centrais no âmbito deste

estudo. No que respeita ao trabalho de campo, realizei entrevistas a António Costa¹⁴⁰, músico que integrou a Tuna Souselense durante parte do período em estudo, e a familiares de alguns dos indivíduos identificados como fundadores desta instituição. Na presença das fragilidades do ponto de vista documental a que atrás fiz referência, recorri às memórias de souselenses, considerando-os detentores de um saber vivido e partilhado.

O texto segue uma linha cronológica que, mais do que oferecer a leitura de uma história contínua, evidencia uma narração fragmentada. Esta forma de organização, mais frequente em estudos de carácter historiográfico, reflete o processo de investigação, realizada em permanente colaboração com os atuais elementos da tuna, cujas memórias se encontram estruturadas em torno de momentos historicamente situados da vida da instituição. Esta opção prende-se também com o interesse manifestado pelos membros da instituição na ‘escrita’ da sua história. Neste domínio de prática musical, atributos como a antiguidade e a historicidade são reconhecidos e valorizados entre grupos congéneres, razão pela qual procurei corresponder às expectativas dos membros da tuna, ativamente comprometidos no processo de construção de conhecimento sobre a sua instituição.

4.1. O átrio da Tuna Souselense: para uma “etnografia da memória”

Quando entrei pela primeira vez na sede da Tuna Souselense detive-me por alguns momentos no átrio que dá acesso à sala de ensaios. A parede do lado esquerdo encontrava-se quase totalmente preenchida por um painel de grandes dimensões pintado à mão, onde figuram diversos cordofones, habitualmente exibido em palco nos concertos de aniversário da instituição¹⁴¹. Em frente, em dois expositores, exibiam-se diversos objetos relacionados com a história recente da tuna, nomeadamente ofertas de outras instituições, cartazes, medalhas e programas de concertos. No topo dos expositores estavam dois “diplomas” atribuídos pelas duas entidades autárquicas¹⁴². À esquerda encontrava-se um estandarte com uma réplica da bandeira da Tuna Souselense. Todavia, o meu olhar centrou-se na parede do lado direito, na qual se destacava, pela sua posição central e pelas suas dimensões, uma ampliação da “fotografia dos fundadores” da tuna, ladeada por dezanove fotografias individuais de tunos em atividade entre 1910 e 1942. Em frente a este conjunto, logo abaixo da “fotografia dos fundadores”, estavam

¹⁴⁰ Nasceu em 1910, em Torre de Vilela, concelho de Coimbra. Durante a infância, marcada pela itinerância dos pais, ambos funcionários ferroviários, viveu em Souselas, Torre de Vilela, Taveiro, Vilares, Moinho de Almocharife, Vila Nova de Gaia, Alfarelos e Taveiro. Aprendeu música durante a sua permanência em Alfarelos, na filarmónica local, e integrou o grupo de teatro de Taveiro. Após a reforma dos pais, fixou-se em Souselas, onde integrou a Tuna Souselense como bandolinista e violinista e, mais tarde, a orquestra-jazz Danúbio Azul, como baterista. Começou a trabalhar aos 16 anos como funcionário dos caminhos de ferro, atividade que exerceu em Souselas, Taveiro, São Mamede de Ribatua, Porto, Oliveira do Bairro e, finalmente, Coimbra. Foi distinguido pela C.P. pelos serviços prestados na estação de Campanhã durante a Exposição Colonial do Porto de 1934 (entr. António Costa 2011a). Faleceu em 2014, em Coimbra.

¹⁴¹ Este painel, pintado em 1993, foi oferecido à Tuna Souselense pela sua autora, Paula Fonte.

¹⁴² Estes diplomas certificam a atribuição da medalha de mérito cultural do Município de Coimbra, em 2009, e da medalha de mérito da Junta de Freguesia de Souselas, em 2011.

expostos um violino cedido por Manuel Santos, um desses tunos, algumas pautas musicais manuscritas e uma cópia dos *Estatutos da Tuna Souselense*, de 1939.

A organização deste espaço expositivo, no qual se encontra todo o acervo significativo da tuna, faz sobressair dois tempos distintos: a história da instituição reativada em 1989, refletida em objetos que atestam a sua atividade recente e a história do “tempo dos antigos tunos”, ilustrada pelos documentos históricos acima referidos.

Peter Berger e Thomas Luckmann sustentam que as instituições implicam historicidade, ou seja, decorrem de um processo histórico do qual são produtos (Berger e Luckmann 2010, 66). De acordo com estes autores, apenas uma pequena parte do total da experiência humana é conservada na consciência. Neste processo, as experiências retidas são sedimentadas, consolidando-se na memória como “entidades reconhecíveis e capazes de serem recordadas” (*idem*, 78). Contudo, estas memórias só adquirem significados coletivos quando objetivadas em sistemas de sinais que tornam possível a sua transmissão (*idem, ibidem*). Segundo os autores que venho a citar, o conhecimento considerado relevante por uma determinada coletividade pode ser reafirmado por meio de objetos simbólicos, que podem ser invocados como auxiliares mnemónicos (*idem*, 81).

Em sucessivas deslocações à sede da Tuna Souselense constatei que os objetos expostos no seu átrio contribuem para sedimentar uma história da instituição. A fotografia dos “fundadores”, os retratos dos “antigos tunos”, a bandeira, o violino, as pautas onde figura o Hino e os estatutos constituem símbolos objetivos do passado da tuna. Tal como propõem Berger e Luckmann, trata-se de sinais com um papel mnemónico, que recuperam ações e figuras do passado, estabelecendo um ponto de partida para a fixação de uma *história feita de memórias*.

Mais do que uma *galeria de memórias*, o átrio da Tuna Souselense tem, a meu ver, um carácter *iniciático*. Berger e Luckmann lembram que o “mundo institucional” impõe formas de legitimação, ou seja, modos pelos quais pode ser justificado (Berger e Luckmann 2010, 72). Segundo estes sociólogos “a realidade social torna-se mais tangível no decurso da sua transmissão” (*idem, ibidem*). Ainda assim, o significado original das instituições não está acessível às novas gerações, em termos de memória, razão pela qual se torna necessária uma interpretação desse significado por meio de várias fórmulas legitimadoras (*idem*, 73).

Os documentos históricos expostos na *galeria de memórias* da Tuna Souselense constituem, a meu ver, elementos de legitimação desta instituição. Expostos na sua sede, em lugar destacado e de livre acesso, estes objetos tornados símbolos são continuamente revisitados e reinterpretados a cada entrada neste átrio, reforçando visualmente a narrativa oral dos membros mais antigos da Tuna Souselense, que contribui para a integração de novas gerações de músicos (naturalmente desprovidas de memória biográfica sobre o passado da instituição) num imaginário tecido coletiva e continuamente.

Maurice Halbwachs propõe que, na maior parte das vezes, lembrar não consiste em reviver as experiências do passado, mas em refazê-las. Por outras palavras, este sociólogo defende que a memória

individual decorre de uma ação de reconstrução de uma imagem do passado, para a qual concorrem os materiais que estão à disposição dos indivíduos no presente (*cit. in* Bosi 1994, 55). Para Halbwachs, as memórias que cada indivíduo conserva resultam do relacionamento com os grupos de convívio e de referência que lhe são peculiares (Bosi 1994, 54). Esta ideia foi desenvolvida por Éclea Bosi, que sustenta que o processo de construção da memória tem um carácter social. De acordo com esta autora, um grupo que trabalhe intensamente em conjunto tende a criar “esquemas coerentes de narração e de interpretação dos factos, verdadeiros universos de discurso, universos de significado”, os quais contribuem para a construção de uma versão consagrada dos acontecimentos (*idem*, 66-67).

Ao longo do trabalho de campo apercebi-me da convergência entre a narrativa expositiva atrás discutida e a narrativa oral sobre a primeira fase de atividade da Tuna de Souselas. Com efeito, as memórias individuais dos souselenses articulam-se com os documentos históricos que atrás enumerei, dando origem a um processo de construção de memória assumida coletivamente que se reflete no discurso de todas as pessoas que entrevistei. Esta circunstância justifica um olhar mais detalhado sobre cada um destes documentos-símbolo e sobre os significados que lhes são atribuídos pelos membros da instituição.

4.1.1. Fragmentos de memória: os símbolos da Tuna Souselense



**Figura 8 - "Fotografia dos fundadores" da Tuna Souselense, s.d.
(AF-TS)**

Na ausência de documentação escrita, a narrativa veiculada pelos atuais elementos da Tuna apoia-se na existência da “fotografia dos fundadores” acima reproduzida. Esta imagem é a única fonte disponível para caracterizar este grupo no que respeita ao número de elementos e aos instrumentos musicais

utilizados na sua emergência. Neste registo, não datado, captado no jardim da casa da família Nazareth¹⁴³ em Souselas, figuram vinte indivíduos de idades diferenciadas, todos do sexo masculino. Apenas são visíveis dezasseis instrumentos: sete guitarras, três bandolins, dois violinos, um violoncelo, um clarinete e duas flautas transversais. Ao centro, um dos elementos ostenta a bandeira da Tuna Souselense e, à frente, surgem duas crianças com pandeiretas.

Em colaboração com os elementos da Tuna Souselense procedi à identificação da maior parte das pessoas que figuram nesta fotografia. Em alguns casos foi possível encontrar dados sobre a sua ocupação profissional. Noutros, apenas pude recolher alcunhas ou referências familiares. Na primeira fila, da esquerda para a direita, encontram-se Celso (pai da “Mariazita”) e Francisco Ramalho. Na segunda, Adriano Santos Silva (carteiro), Francisco Nogueira, Joaquim “da Tia Cecília” e Manuel “da Horta”. Na terceira fila figuram Álvaro Marques Moreira (carpinteiro), um guitarrista não identificado, Armando Moreira (carpinteiro), António Lopes (agricultor), José Pisco, Tomé, “Grilo”, Jorge (pai de “Chico Latoeiro”), Joaquim Ferreira (comerciante) e Alfredo Dias dos Santos. Na última fila, do lado esquerdo, encontram-se António Cação, Rocha e, à direita, um clarinetista e um flautista que não foi possível identificar. De acordo com os descendentes de alguns dos antigos tunos, muitos destes fundadores eram analfabetos. Esta informação está em concordância com os dados do Recenseamento de 1911¹⁴⁴, segundo os quais cerca de 82% da população de Souselas era analfabeta (Ministério das Finanças 1913, 98-99).

As dezanove fotografias individuais a que me referi anteriormente são retratos a preto e branco de quatro dos músicos presentes na “fotografia dos fundadores” e de outros quinze que integraram a Tuna Souselense em atividade no período entre 1910 e 1942. Cada uma das molduras tem uma placa com a indicação do nome e do instrumento musical do retratado (cf. Anexo 9). De acordo com os atuais membros da Tuna, a exposição permanente destas fotografias tem como objetivo homenagear as figuras que, no passado, construíram este coletivo musical.

Como acima mencionei, ao centro desta coleção de fotografias, no topo de um expositor, destacava-se um conjunto de pautas manuscritas, nomeadamente as partes de flauta e viola do *Hino da Tuna Souselense* e um caderno de pautas de um antigo tuno. A exibição dos originais das partes instrumentais do *Hino*, não datadas e assinadas por Manuel Eliseu, traduz a centralidade conferida a este maestro pelos

¹⁴³ Numa das entrevistas que me concedeu António Costa afirmou que esta família apoiava a Tuna Souselense (entr. António Costa 2011a). Contudo, não esclareceu de que forma se concretizava esse apoio.

¹⁴⁴ Não existem dados estatísticos sobre a situação demográfica de Souselas em 1910. O relatório da Direção Geral de Estatística revela que o recenseamento previsto para 1910 foi protelado para o ano seguinte: “Apesar da determinação do decreto de 23 de Junho de 1910, e de harmonia com a carta de lei de 25 de Agosto de 1887, o Recenseamento da População não se realizou nesse ano, por ter sido materialmente impossível ao novo regime, cujo advento se deu na época em que tais trabalhos deviam estar em adiantada laboração, tomar as devidas precauções para que Portugal não deixasse de seguir o voto do Congresso Internacional de Estatística que estabeleceu que estes recenseamentos se realizassem em todos os anos cujos algarismos das unidades fossem zero” (Ministério das Finanças 1913, ix). Os dados de 1911 revelam que um ano depois da transição para o novo regime a freguesia de Souselas contava com uma população total de 1390 habitantes, dos quais 1147 eram analfabetos (Ministério das Finanças 1913, 98-99).

atuais elementos da tuna. O exercício coletivo de construção das memórias da Tuna Souselense associou Manuel Eliseu ao grupo constituído em 1910, consagrando-o como o seu “primeiro maestro”, ainda que este violinista e compositor só tenha nascido em 1907. O caderno a que acima fiz referência contém trinta e seis pautas, das quais apenas quatro estão datadas, de 1938. As folhas deste caderno contêm o timbre da Casa Olímpio Medina, facto que indica que este documento foi produzido após 1936, ano da instituição deste estabelecimento comercial. A maioria das pautas está assinada por Alfredo de Sousa Lopes, músico que figura na galeria dos antigos tunos como bandolinista e clarinetista¹⁴⁵.

Para além destas pautas, o acervo de documentos escritos da Tuna Souselense inclui um exemplar dos seus primeiros estatutos, impresso em 1939 pela Tipografia Bizarro, em Coimbra, e assinado pelo seu antigo proprietário, Porfírio Amaral Martins, ceramista e músico da tuna. O teor do texto destes estatutos será discutido mais adiante.

A bandeira exposta no átrio da sede da Tuna Souselense é uma réplica da original que, pela sua antiguidade e pelo seu valor simbólico, se encontrava, em 2013, à guarda do presidente da direção¹⁴⁶. Pude, no entanto, aceder a esta bandeira (cf. Anexo 10) que, segundo vários entrevistados, está presente na “fotografia dos fundadores”. Todavia, a face que contém a inscrição da data não é visível nesta imagem (vd. figura 8). Trata-se de uma bandeira pintada sobre tecido. Na frente, centrados num fundo azul, encontram-se um violino, uma flauta transversal, um bandolim, uma pandeireta e uma pauta musical, dispostos sobre motivos florais. Acima destes elementos, um listel vermelho, com a legenda “Tuna Souzellense” a dourado. O verso da bandeira contém, ao centro, uma lira, ladeada por um ramo de louro e outro de palma. Abaixo da lira está a data 16.10.1910, considerada indicativa da fundação da tuna. Os entrevistados não atribuíram significados específicos aos elementos presentes nesta bandeira que, segundo a monografia editada no âmbito das comemorações do centenário da instituição, foi concebida pelo pintor conimbricense António das Neves Eliseu¹⁴⁷ (Lopes e Lopes 2010, 68-69). Ainda assim, importa referir que todos os instrumentos musicais reproduzidos nesta insígnia aparecem na “fotografia dos fundadores”, e que os restantes elementos – a lira e os ramos de louro e de palma – são símbolos que, na mitologia clássica, estão associados a Apolo, divindade associada à música, ao equilíbrio e à perfeição. A lira, que representa também as musas Urania e Erato, simboliza harmonia, inspiração poética e musical (Chevalier 1986, 650-651). O louro, planta de folha perene, simboliza a imortalidade adquirida pela vitória, sendo utilizado para coroar heróis, génios e sábios (*idem*, 630). A palma surge na mitologia

¹⁴⁵ As pautas que integram este caderno não têm indicação do instrumento musical ao qual se destinavam. Trata-se de transcrições de melodias que, pela sua tessitura, poderiam ser tocadas quer em bandolim quer em clarinete.

¹⁴⁶ Entre 1942 e o final da década de 1980, período durante o qual a Tuna Souselense esteve inativa, esta bandeira apenas foi confiada aos músicos da fase primeva da tuna e, após o seu falecimento, aos seus filhos, sendo inclusive disputada entre coletividades sediadas na localidade de Souselas (entr. Armando Cação 2013), circunstância que reflete o valor simbólico atribuído a esta insígnia.

¹⁴⁷ Nasceu em 1865 e faleceu em 1931. Filho do compositor Abel Ferreira das Neves e irmão de José das Neves Eliseu (compositor da *Balada de Coimbra* e pai de Manuel Eliseu). Discípulo de Luís Serra, pertenceu ao círculo da Escola Livre das Artes do Desenho de Coimbra e destacou-se enquanto pintor e decorador de edifícios (Lopes e Lopes 2010, 68-69).

clássica como símbolo de vitória, ascensão e regeneração (*idem*, 796). De acordo com Lia Ribeiro, o louro e a palma constituíram elementos simbólicos de uso recorrente na “liturgia” republicana a partir das últimas décadas do século XIX, associados à consagração de personalidades (Ribeiro 2011, 249-259).

4.2. Para uma história da Tuna Souselense

Todas as pessoas contactadas no âmbito do trabalho de campo apontaram a data de 16 de outubro de 1910 como o momento de fundação da Tuna Souselense. Contudo, para lá da data que figura na bandeira, não foram encontradas quaisquer fontes documentais que permitam atestar esta indicação. A pesquisa em periódicos não revelou qualquer informação sobre a primeira década de atividade desta tuna, que apenas se oficializou em 1939, com o registo dos seus estatutos no Governo Civil de Coimbra.

As fontes relativas à primeira formação desta tuna são escassas e, na sua maioria, não estão datadas (ver adiante). Face a esta ausência de documentação, procedi a um levantamento de documentos em acervos particulares junto de familiares de alguns dos antigos tunos. Reuni um conjunto de 134 pautas musicais, dez fotografias e correspondência datada de 1941. De entre estes documentos, que analisarei adiante, destaco uma pauta para violino datada de 1909 e assinada por Álvaro Marques Moreira (vd. músico à esquerda, na segunda fila da “fotografia dos fundadores”). Trata-se de uma parte de “primeiro violino” de um ordinário intitulado *O Guadiana* (AP-MS). Embora não tenha qualquer referência à Tuna Souselense, este manuscrito revela a presença de pessoas com conhecimentos de leitura musical em Souselas ainda antes de 1910. Por outro lado, a indicação “primeiro violino” sugere que esta pauta poderá ter sido utilizada num contexto coletivo, deixando em aberto a possibilidade da existência de um grupo musical em Souselas que, na sequência da vaga de mudança política e social espoletada pela Implantação da República, se tenha mobilizado para a constituição da Tuna Souselense como grupo organizado, dotado de símbolos próprios como, por exemplo, a bandeira.

4.2.1. A Tuna Souselense no despontar da Primeira República

A coincidência temporal entre a suposta data de fundação da Tuna Souselense, em 16 de outubro de 1910, e os acontecimentos que, onze dias antes, conduziram à queda do regime monárquico, justifica uma chamada de atenção para possíveis vínculos entre o advento desta tuna e a difusão do ideário republicano. A pesquisa revelou que, no início da sua atividade, a Tuna Souselense contou com o suporte de Alberto Álvaro Dias Pereira¹⁴⁸, figura ligada ao regime republicano (entr. António Costa 2011a).

¹⁴⁸ Alberto Álvaro Dias Pereira nasceu em 1891, em Souselas. Concluiu os cursos de Filosofia e de Matemática na Universidade de Coimbra, em 1912. Em Lisboa, fez depois o curso do magistério secundário e o Curso Superior de Letras. Foi reitor do liceu José Falcão em Coimbra e professor na Escola Industrial Avelar Brotero, na escola Normal Superior da Universidade de Coimbra e no Instituto Industrial e Comercial de Coimbra. Foi militante do Partido Republicano Português/Partido Democrático, deputado por Ponte de Lima e por Coimbra e governador civil de Braga a partir de 1919. Em 1936 foi afastado da carreira docente por ter participado num jantar de homenagem a Cunha Leal. Faleceu em 1984, em Alpiarça (Marques 2000, 338-9).

Num texto dedicado ao papel dos intelectuais na “popularização cultural republicana”¹⁴⁹, Lia Ribeiro sustenta que a intervenção de figuras ligadas ao republicanismo nas produções culturais populares foi desenvolvida à luz de uma crença no valor da instrução e da educação como fatores de emancipação humana (Ribeiro 2003a, 257). A figura republicana mais destacada em Souselas foi precisamente Alberto Dias Pereira. Com efeito, no decurso do trabalho de campo empreendido nesta localidade, várias pessoas se referiram a este político e pedagogo como um influente apoiante da Tuna Souselense durante os seus primeiros anos. António Costa, músico da tuna a partir da década de 1920, aludiu da seguinte forma a esta figura:

Ah! Esse era um grande republicano. Até foi deputado, e governador civil, era uma pessoa com muito prestígio. O pai tinha uma farmácia, em Souselas, era o Dias Pereira [...]. Havia lá gente das duas facções, republicanos e monárquicos, mas o Dias Pereira foi uma pessoa muito... até legou à tuna uns terrenos, para fazerem lá uma sede. [...] Era uma pessoa que fazia muito bem aos mais necessitados (entr. António Costa 2011a).

De acordo com António Costa, Alberto Dias Pereira patrocinou a Tuna Souselense, não apenas por via da cedência de um espaço para a edificação da sua sede, mas também com apoios monetários destinados à organização de eventos e à aquisição de instrumentos musicais (entr. António Costa 2011a). Através da imprensa periódica coimbrã apenas ficamos a conhecer o papel desta figura no estímulo à “instrução” na localidade de Souselas:

A freguesia de Souselas, deste concelho, foi contemplada com 19:000\$00 para a construção de dois edifícios; sendo 13:000\$00 para a construção de um edifício para os dois sexos e uma escola infantil em Souselas e 6:000\$00 para a construção de um edifício para a escola masculina do lugar da Marmeleira. Com os dois edifícios fica a freguesia de Souselas, no que diz respeito a instrução, muito bem servida. Seria injustiça não dizer que estes benefícios da mais alta importância são devidos aos esforços e boa vontade que o ilustre filho daquela freguesia, o Sr. Dr. Álvaro Dias Pereira tem empregado junto do Exmo. Sr. Ministro da Instrução (*Gazeta de Coimbra* de 25 de setembro de 1919, 1).

A pesquisa conduzida em periódicos não revelou qualquer informação sobre o possível mecenato exercido por Alberto Dias Pereira junto da Tuna Souselense. Contudo, uma referência à tuna publicada no jornal *Gazeta de Coimbra* destacou a sua participação num casamento realizado em Souselas, em 1925, no qual esta figura era o padrinho do noivo:

Na freguesia de Souzelas, deste concelho, consorciaram-se no dia 7 do corrente, o Sr. Lino Jorge dos Santos Júnior com a menina Maria da Piedade Fernandes. [...] Foram padrinhos, por parte do noivo,

¹⁴⁹ A autora define “popularização cultural republicana” como um fenómeno de divulgação e vulgarização da cultura empreendido por figuras ligadas ao republicanismo junto das camadas populares da sociedade portuguesa (Ribeiro 2011, 17).

o Sr. Dr. Alberto Dias Pereira, reitor do Liceu José Falcão, e a menina Amélia Georgina dos Santos, filha do chefe da estação da Mealhada, e por parte da noiva, o Sr. António Jorge dos Santos, chefe da estação de Taveiro, e sua esposa a Sr.^a Maria Fernandes Diniz. Em seguida ao acto foi servido em casa da noiva um lauto jantar, onde se contavam 58 talheres. A Tuna Souselense, tendo uma grande consideração e estima pelos noivos, foi ali felicitá-los, executando vários trechos do seu vasto repertório (*Gazeta de Coimbra* de 17 de fevereiro de 1925, 1).

Esta notícia constitui a única referência à Tuna Souselense encontrada em periódicos publicados durante a década de 1920. A omissão de referências à participação da tuna em eventos locais como a festa em honra de Nossa Senhora do Rosário, realizada anualmente em Souselas¹⁵⁰, pode indiciar a interrupção da sua atividade. Na década seguinte volta a haver registos em periódicos, dando conta da comparência de uma delegação da tuna no funeral de um proprietário local (*Gazeta de Coimbra* de 25 de novembro de 1930, 2) e da realização de um baile na sede da tuna (*Diário de Coimbra* de 14 de março de 1936, 2). Em 1936, o *Diário de Coimbra* publicou um texto a respeito do funeral de um músico da tuna, do qual foi possível extrair algumas informações relevantes:

Faleceu no último sábado o nosso muito dedicado amigo Alberto Ferreira [...] O seu funeral constituiu uma imponente manifestação de pesar. Era por todos estimado pelas suas belas qualidades. De carácter recto e bondoso de coração, mocidade em flor, lá foi a enterrar um jovem rapaz que apenas contava 17 primaveras e quando da sua vida tanto havia a esperar. Sócio reorganizador da antiga *Tuna Souzelense*, de que era um grande elemento, teve a acompanhá-lo à sua última jazida todos os sócios do novo grupo, indo a bandeira da tuna coberta de crepes a cobrir a urna. [...] No cemitério foi a urna aberta e lançadas sobre o corpo do inditoso Alberto as últimas flores e proferidas algumas brilhantes palavras à beira da campa pelo mestre da tuna, Sr. Adriano Santos Silva (*Diário de Coimbra* de 19 de novembro de 1936, 2).

Esta notícia revela que a atividade da tuna durante os seus primeiros anos foi intermitente: assumindo que Alberto Ferreira (1919-1936) foi um dos reorganizadores da “antiga Tuna Souzelense”, admite-se que a organização do “novo grupo” tenha ocorrido no decurso da década de 1930. O texto exprime ainda que, à data da sua publicação, a tuna era dirigida por Adriano Santos Silva¹⁵¹, identificado como “mestre

¹⁵⁰ Em 1921 a tuna não integrou a programação destas festividades, no âmbito da qual se apresentaram a Filarmónica Taveirense e o Rancho das Tricanas de Souselas, acompanhado pela Tuna de Brasfemes, localidade adjacente (*Gazeta de Coimbra* de 20 de outubro de 1921, 1), pelo que se presume que não se encontrava ativa neste ano. De acordo com o testemunho de António Costa, as tunas de Souselas e Brasfemes alimentaram durante vários anos um ambiente de rivalidade entre si (entr. António Costa 2011a).

¹⁵¹ Adriano Santos Silva foi identificado por vários habitantes da localidade de Souselas na “fotografia dos fundadores” (à esquerda, na primeira fila). Nesta imagem, aparece acompanhado de uma guitarra. Aparece também em fotografias da orquestra-jazz Danúbio Azul, composta por elementos da tuna e em atividade no período compreendido entre 1939 e 1942, como violoncelista (AF-JCF2). Foi “carteiro rural” na estação de Souselas (*Diário de Coimbra* de 4 de setembro de 1940) e exerceu funções enquanto presidente da Junta de Freguesia desta localidade.

da tuna”. O único documento datado de 1937 é uma fotografia¹⁵² na qual a tuna aparece integrada num cortejo, atrás de um grupo de crianças (AF-JCF1).

As referências à “antiga Tuna” e à reorganização do “novo grupo” revelam que a atividade da tuna sofreu interrupções. Não são conhecidas as razões que conduziram à(s) descontinuidade(s) da sua atividade durante a segunda e terceira décadas do século XX. Um dos possíveis argumentos prende-se com a falta de elementos para integrarem o grupo. Como referido anteriormente, a Tuna Souselense era composta exclusivamente por indivíduos do sexo masculino, pelo que é provável que a Primeira Guerra Mundial, na qual participaram homens desta localidade, tenha produzido um impacto considerável na demografia local¹⁵³ contribuindo, desta forma, para o esmorecimento ou, inclusive, para a suspensão da atividade da tuna durante vários anos.

De acordo com António Costa a tuna estava ativa no início da década de 1920. Em ambas as entrevistas realizadas, este músico nascido em 1910 afirmou ter integrado transitoriamente este grupo quando tinha aproximadamente 12 anos, ou seja, por volta de 1922 (entr. António Costa 2011a; 2011b). Nesta fase, e segundo este ex-elemento, a tuna era composta por cerca de trinta pessoas, com idades compreendidas entre os 15 e os 60 anos, muitas das quais ligadas por vínculos familiares (entr. António Costa 2011b). Na sua maioria, exerciam profissões relacionadas com a atividade ferroviária, a agricultura ou a construção civil (entr. António Costa 2011a). Apesar de saber ler notação musical, a maior parte destes músicos era analfabeta.

António Costa revela que, numa fase em que o analfabetismo atingia mais de três quartos da população souselense¹⁵⁴, o papel formativo desempenhado pela tuna possibilitou aos seus membros, alguns deles analfabetos, o desenvolvimento de competências de literacia musical. A centralidade conferida pelos

¹⁵² Neste registo observa-se a presença de duas bandeiras, uma das quais será, eventualmente, a bandeira da Tuna Souselense. É ainda possível identificar alguns instrumentos: uma viola-banjo, uma guitarra e um violoncelo (AF-JCF1).

¹⁵³ Os dados do recenseamento de 1920 refletem um decréscimo da população souselense masculina na ordem dos 3,4%, comparativamente a 1911 (Dir. Geral de Estatística 1923, 76-77). No relatório resultante deste recenseamento são apontadas as duas principais causas para o decréscimo da população portuguesa entre 1911 e 1920, nomeadamente “a epidemia da gripe pneumónica em 1918 e a guerra” (*idem*, vii). As notícias publicadas na imprensa periódica de Coimbra manifestam que a participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial teve um impacto considerável na localidade de Souselas. Em junho de 1917, a *Gazeta de Coimbra* publicou uma nota sobre um souselense morto em combate em França (*Gazeta de Coimbra* de 23 de junho de 1917, 1). No mês seguinte, o mesmo periódico publicou uma nota do comité de *Secours aux Militaires et Civils Portugais Prisonniers de Guerre*, instalado em Lausanne, na qual figurava o nome de um souselense, soldado do Regimento de Infantaria 35, feito prisioneiro na frente francesa (*ibid.*, 11 de agosto de 1917, 3). Em setembro, a lista de praças que “fazendo parte do corpo expedicionário português em França, foram consideradas desaparecidas” inclui o nome de outro souselense (*ibid.*, 11 de setembro de 1917, 2). Em novembro, há notícia de dois souselenses capturados em campos de concentração alemães (*ibid.*, 10 de novembro de 1917, 2) e, no início de 1918, a lista dos prisioneiros no campo de concentração de Dülmen, na Alemanha, inclui o nome de um jovem militar natural de Souselas (*ibid.*, 2 de fevereiro de 1918, 1).

¹⁵⁴ O recenseamento de 1920 exprime um decréscimo da taxa de analfabetismo da população da freguesia de Souselas, relativamente aos dados de 1911. Todavia, cerca de 77% dos souselenses eram ainda iletrados (Dir. Geral de Estatística 1923, 76-77) circunstância que, de acordo com António Costa, se reproduzia no contexto da Tuna (entr. António Costa). A taxa de analfabetismo calculada para o país em dezembro de 1920 era de 65,2% (*idem*, *ibidem*).

elementos da tuna à leitura de notação musical (entr. António Costa 2011a) manifesta a importância do papel da música no desígnio da elevação através da ilustração, caro à ideia de ‘progresso’ difundida pelo movimento republicano a partir do final do século XIX.

A maior parte das pessoas, poucas sabiam ler... a música lá liam, e era tudo por música. Liam música! É verdade. Havia disso lá. [...] Também havia rapazes já com uma certa cultura, com a instrução primária. Poucos havia com o estudo secundário, era só aquele ensino básico que agora se usa, era primeira classe, segunda classe... era a primária, sabe? (entr. António Costa 2011a).

Apesar de a Tuna ser constituída exclusivamente por homens podemos descortinar, na sombra, a presença de mulheres. Ao longo do trabalho de campo junto de souselenses que acompanharam a atividade da tuna tornou-se perceptível a existência de papéis diferenciados e diferenciadores de género: os homens tocavam instrumentos, reuniam-se para ensaiar e subiam ao palco para as apresentações públicas do grupo; por sua vez, as mulheres preparavam os espaços destinados às atuações, confeccionavam e reparavam as fardas dos músicos e providenciavam a sua alimentação (entr. António Costa 2011a). Admitia-se, portanto, que a participação das mulheres na atividade da tuna representasse uma extensão de um papel essencialmente doméstico.

A reprodução deste modelo de diferenciação social, segundo papéis de género, efetivou-se através do processo de aprendizagem. O músico que venho a citar, que acompanhou a tuna no início da década de 1920 e, depois, a partir de meados da década de 1930, identificou um denominador comum a ambas as fases de atividade: o conjunto dos aprendizes aos quais a Tuna facultava formação musical para, posteriormente, integrarem o grupo, incluía apenas rapazes (entr. António Costa 2011a). A análise do panorama português ao nível educativo durante o século XX poderá, a meu ver, fornecer informações interessantes para a compreensão deste fenómeno. O regime de coeducação dos sexos (ou ensino misto) introduzido durante a Primeira República teve uma duração efémera, pois foi revogado já no período do Estado Novo (1933-1974) não conseguindo, portanto, impor-se à ideologia conservadora dominante da época, que apontou quase sempre para um regime de separação de sexos. As clivagens mais relevantes prendem-se com o “papel social” das mulheres e com questões de moralidade (Nóvoa 2005, 75).

A sede da Tuna

Como acima mencionei, Alberto Álvaro Dias Pereira cedeu um terreno para a construção de uma sede que, contudo, não chegou a ser edificada. De acordo com António Costa a tuna ensaiava num edifício devoluto, mais tarde recuperado para a instalação da escola primária de Souselas (entr. António Costa 2011b). Em contactos informais, alguns souselenses sustentaram que os ensaios se realizavam em fábricas, armazéns, nas casas dos próprios músicos ou em propriedades de famílias abastadas que, desta forma, apoiavam a atividade da tuna; outros, porém, mencionaram a “casa da música” ou a “casa do

ensaio”, um celeiro localizado junto à igreja de Souselas¹⁵⁵. Segundo estas pessoas, era neste espaço que os músicos da tuna se reuniam para ensaiar, no final da década de 1930. Algumas notícias publicadas no jornal *Diário de Coimbra* remetem para a existência de uma sede da Tuna Souselense, na qual se realizaram bailes (*Diário de Coimbra* de 14 de março de 1936, 2) e sessões solenes (*ibid.*, 28 de novembro de 1939). Todavia, na investigação que desenvolvi não encontrei quaisquer dados que permitam identificar a sua localização.

O repertório da Tuna

As fontes documentais relativas à atividade da Tuna Souselense nos seus primeiros vinte e oito anos de atividade (eventualmente pontuados por interrupções) não permitem senão um breve apontamento a respeito do repertório praticado durante este período. As pautas localizadas no arquivo da instituição e em acervos conservados por descendentes de músicos da tuna¹⁵⁶ incluem apenas partes instrumentais isoladas, na sua maioria não datadas e sem indicação do instrumento a que se referem ou do conjunto instrumental em que estavam integradas. De acordo com António Costa, o predomínio de cordofones verificável na “fotografia dos fundadores”, que supostamente remonta a 1910, manteve-se nas décadas seguintes, durante as quais este músico integrou a tuna (entr. António Costa 2011b).

Apenas três das nove pautas inventariadas para este período estão datadas. A mais antiga, à qual me referi anteriormente, está datada de 1909. A segunda peça, *Valsa Tesoro Mio*, datada de 1914, não tem indicação de instrumento (AP-MS). A terceira, intitulada *Meditando*, é também uma valsa, assinada por António Dias Cação, flautista da Tuna, em 1932 (AP-ADC). Foi ainda localizada a parte de “primeiro bandolim” de uma *gavotte* intitulada *Gavotte Longe á Máí* que, embora não esteja datada, contém o timbre da “Tuna Souzelense - Souzelas”¹⁵⁷ (AP-MS). O mesmo se aplica a um conjunto de seis manuscritos com os títulos *O Académico* (ordinário), *Dança de Romaria*, *Fonte dos Amores*, *Padeira d’Aljubarrota* (valsa) e *Canção da Figueira* (*idem*). O diminuto número de pautas disponíveis não permite compreender quais os géneros musicais mais representados no repertório da tuna. Porém, António Costa revelou que este grupo iniciava os seus concertos com um hino, apresentando em seguida um programa para o qual convergia música de diferentes domínios:

A tuna tinha um hino especial. Depois tocavam-se peças de autores, até. É claro, não aqueles mais avançados. [...] Naquele tempo era mais música portuguesa [...] A maior parte eram populares, e algumas também clássicas, de autores consagrados, não é? É claro... sabe que a Valsa Danúbio Azul

¹⁵⁵ Este celeiro era propriedade de Alfredo Augusto dos Santos, descrito pelos souselenses e pela imprensa regional como um “grande proprietário”. Ocupou o cargo de presidente da Direção da Tuna Souselense em 1939 (*Diário de Coimbra* de 10 de abril de 1939) e em 1940 (*ibid.*, 20 de janeiro de 1940).

¹⁵⁶ Refiro-me aos seguintes acervos: AP-ADC e AP-MS.

¹⁵⁷ Até 1936 as publicações periódicas apresentaram a grafia “Souzelas” e “Souzelense”. A partir de 1938, a maioria dos textos a que acedi referem-se a “Souselas” e “Souselense”. Todavia, ambas as grafias coexistem, pelo menos até 1940.

era do Strauss? Havia peças de Strauss, que a gente tocava, na tuna... Não aquelas muito complicadas, mas às vezes... (entr. António Costa 2011b)

De acordo com este entrevistado, a maioria das pautas em que se baseava o repertório da tuna era adquirida em casas comerciais especializadas na produção e comercialização de partituras¹⁵⁸ (entr. António Costa 2011a), sendo as restantes transcritas pelo maestro ou pelos instrumentistas do grupo.

4.2.2. “O primeiro maestro”: Manuel Eliseu e a reorganização da Tuna Souselense, em 1938

Os testemunhos dos souselenses que entrevistei convergem na sustentação que Manuel Eliseu¹⁵⁹ foi o “primeiro maestro” da Tuna Souselense, facto impossível de acontecer uma vez que, à data de fundação deste grupo musical, esta figura tinha apenas três anos de idade. A colaboração deste maestro está documentada a partir de 1938, em fotografias e periódicos, e relaciona-se com a organização do Rancho Infantil Souselense, conforme explicitarei de seguida.

A partir de 1938, com o início da correspondência de um souselense (que não foi possível identificar) com o *Diário de Coimbra* (27 de janeiro de 1938, 2), as referências à tuna neste periódico local tornam-se mais frequentes. Uma nota publicada em março deste ano deu conta da eleição de uma nova direção¹⁶⁰, deixando antever a existência de um corpo diretivo antecedente. Esta notícia revela o nome do maestro e sugere o restabelecimento da atividade musical da tuna:

Este corpo directivo vai dar grande incremento a tal organismo musical, esperando-se dentro em breve que a Tuna Souzelense se possa apresentar em público, dando alguns concêrtos, sob a hábil regência do Sr. Manuel Eliseu, dessa cidade. Os componentes desta Tuna mostram-se cheios de boa vontade e animados do maior espírito trabalhador, o que vem facilitar a obra dos seus directores. Há

¹⁵⁸ Esta informação configurou o ponto de partida para o estudo de caso sobre a Casa Olímpio Medina que apresentei no capítulo anterior.

¹⁵⁹ Manuel José Pessoa Eliseu (n. Coimbra 1907; m. Coimbra 1978) iniciou a sua atividade musical aos 8 anos de idade, como instrumentista da Filarmónica União Taveirense. Em 1926, após vários anos de aprendizagem como autodidata, submeteu-se a provas de executante e chefe de orquestra, por exigência da Associação de Classe dos Músicos Portugueses (ACMP), sem a autorização da qual não poderia exercer atividade profissional. Após a aprovação da ACMP, Eliseu iniciou um percurso artístico marcado pela participação em diversas orquestras, como violinista e maestro. Integrou vários grupos musicais vocacionados para a animação de hotéis. Entre as décadas de 1930 e 1960 fundou e dirigiu várias orquestras, nomeadamente a Coimbra Orquestra Jazz, a Orquestra Conimbricense (também designada em documentos da época Elyseu Orquestra Jazz), a Taveirense Orquestra Jazz, a Orquestra Barbosa Ribeiro e a Orquestra Variedades (*Diário de Coimbra* de 24 de dezembro de 1975). Dirigiu a Filarmónica de Penela e a Tuna Souselense. Eliseu destacou-se como compositor e arranjador de obras musicais para os diversos grupos que fundou e dirigiu. Colaborou regularmente com a Casa Olímpio Medina, sediada em Coimbra, que editou várias composições musicais da sua autoria. Desempenhou o cargo de professor de música na delegação da FNAT de Coimbra, tendo a seu cargo a direção artística de diversos grupos musicais com os quais se apresentou em eventos organizados por estruturas corporativas como as Casas do Povo, os Centros de Recreio Popular ou os Centros de Alegria no Trabalho. Nas décadas de 1960 e 1970 foi responsável pela orientação de grupos como a Orquestra da Sociedade Central de Cervejas e o Grupo Recreativo do Pessoal das Fábricas Triunfo. Entre 1963 e 1972 dirigiu o Grupo de Variedades da delegação da FNAT de Coimbra.

¹⁶⁰ Esta direção foi totalmente substituída em julho do mesmo ano (*Diário de Coimbra* de 5 de agosto de 1938, 3).

nesta localidade grande entusiasmo em prol da Tuna de Souselas (*Diário de Coimbra* de 21 de março de 1938, 3).

A direção musical de Eliseu foi valorizada nos periódicos como sendo “hábil”, pelo alargamento do repertório e pela organização de dois ranchos: um “Rancho regional”, que se apresentou nas Festas da Rainha Santa, em Coimbra (*Diário de Coimbra* de 29 de maio de 1938, 3) e um “Rancho Infantil”, que se exibiu em Souselas no âmbito das festas anuais em honra de Nossa Senhora do Rosário¹⁶¹, percorrendo as ruas da vila acompanhado pela Tuna de Souselas (*Diário de Coimbra* de 20 de outubro de 1938, 2). O impacto da apresentação destes grupos musicais espelhou-se num relato publicado no dia seguinte:

Souselas, 24. - Realizaram-se ontem, nesta localidade, as tradicionais festas em honra de Nossa Senhora do Rosário, que este ano se revestiram de excepcional brilho, graças à inteligente conjugação de esforços dos seus ensaiadores. [...] Às 17 horas, a “Tuna Souselense” deu, no Largo do Senhor do Terreiro, o seu anunciado concêrto, que foi escutado por algumas centenas de pessoas, que, durante a impecável execução dos vários números do programa, se não cansaram de exteriorizar o seu apreço pela simpática agremiação e pelo seu regente Sr. Manuel Eliseu. À noite, durante a realização do arraial popular, deu também um concêrto, que agradou bastante, a Filarmónica de Pampilhosa do Botão, e exibiu-se pela primeira vez o “Rancho Infantil Souselense”. A assistência, computada em 2.600 a 3.000 pessoas, victoriou freneticamente o gracioso grupo de pequenos bailarinos e o Sr. Manuel Eliseu, que não só a ensaiou, e dirigiu a orquestra, composta por elementos da “Tuna Souselense”, como também escreveu a letra e a música de todos os números executados (*Diário de Coimbra* de 30 de outubro de 1938, 3).

Para além do *Hino* que figura no átrio da sede da Tuna Souselense atrás descrito, o repertório deste grupo integrou, em 1938, várias composições de Eliseu. O acervo pessoal de Manuel Santos contém um conjunto de pautas¹⁶² que poderão corresponder aos referidos “números executados” pela tuna. A consulta de outra coleção particular, na posse de Armando Cação, filho de Armando Dias Cação, permitiu identificar alguns manuscritos da autoria de Manuel Eliseu, designadamente as valsas *Sonhadora* e *Saudades do Lar*, a marcha *Cantando, Sempre Cantando*, uma sinfonia intitulada *Conímbriga*¹⁶³ e um

¹⁶¹ A pesquisa realizada junto de descendentes de ex-elementos da tuna permitiu-me aceder a uma fotografia colhida no dia da estreia do Rancho Infantil Souselense (AF-JCF1). Neste registo figuram quarenta crianças, os membros da comissão organizadora das festas e Manuel Eliseu, para além de nove elementos da tuna, alguns dos quais identificados por membros atuais desta instituição.

¹⁶² Trata-se de um conjunto de partituras manuscritas e não datadas, escritas de modo sequencial e com a mesma grafia. Todas elas contêm a inscrição “Música de Manuel Elyseu”. Alguns dos títulos remetem para a localidade de Souselas: *O Souselense* (ordinário) ou *Minha Terra* (canção-marcha). Fazem também parte desta coleção os originais *Sonho*, *Madrugada* (ambas valsas), *Oh!...* (fox), *Fado*, *Chula*, *O Presidente* e *Baile Campestre*, para além de uma rapsódia intitulada *No Arraial*, compilada por Eliseu (AP-MS).

¹⁶³ Esta sinfonia não está datada. Porém, o facto de ter sido notada em papel timbrado da Casa Olímpio Medina permite situar a produção das pautas após 1936, ano em que este estabelecimento foi fundado. Para além da parte de flauta transversal presente no arquivo pessoal de Armando Cação, foram inventariadas as partes de violino (AP-MS) e de guitarra (AP-TS).

arranjo para tuna da *Canção da Papoila*¹⁶⁴, de Raul Ferrão.

4.2.3. “Para o engrandecimento e prestígio da Sociedade”: a institucionalização da Tuna Souselense, em 1939

A Tuna Souselense adquiriu o estatuto de entidade com existência jurídica em 1939, vinte e nove anos após a sua emergência. A institucionalização deste grupo resultou da iniciativa de trinta e três souselenses (cf. Anexo 11), na sua maioria músicos da tuna que, neste ano, nomearam uma comissão responsável pela submissão de um projeto de estatutos à aprovação do Governo Civil de Coimbra¹⁶⁵. Esta comissão¹⁶⁶ foi constituída por Alfredo dos Santos, Joaquim da Costa e Joaquim Carlos Ferreira (ETS 1939, 24). De acordo com uma notícia publicada no *Diário de Coimbra* os estatutos foram concebidos por Joaquim Carlos Ferreira, violinista da tuna:

Elaborados pelo Sr. Joaquim Carlos Ferreira, acabam de ser aprovados e registados no Govêrno Civil de Coimbra, nos termos da lei de Fevereiro de 1907, os novos Estatutos da Tuna Souselense. Esperamos que a bem do progresso desta simpática colectividade local, todos os souselenses se unam à volta da respectiva comissão organizadora (*Diário de Coimbra* de 28 de março de 1939, 2).

Aprovados em assembleia pelos sócios, os estatutos revelam que os seus mentores visavam o cumprimento de várias finalidades, descritas no seu primeiro capítulo:

1.º - Organizar um agrupamento musical – tuna, orquestra, filarmónica ou grupo coral – composto pelos sócios que para isso possuam as necessárias aptidões; 2.º - Proporcionar, a todos os sócios, bailes, espectáculos teatrais, reuniões, excursões, jogos desportivos e, duma forma geral, todos os divertimentos permitidos por Lei, que possam contribuir, pelo convívio a que obrigam, para o estabelecimento, entre os referidos sócios, de relações de recíproca amizade, e para o desenvolvimento das suas capacidades intelectuais, físicas e morais; 3.º - Organizar, também para uso dos sócios, cursos de instrução primária, artística ou profissional, conferências culturais e uma biblioteca com sala de leitura; 4.º - Prestar, quando os fundos da sociedade o permitam, assistência, especialmente clínica e farmacêutica, a todos os sócios, em geral, e particularmente àqueles reconhecidos como pobres (ETS 1939, 3-4).

A constituição de um grupo musical seria a alavanca para a promoção social e educativa dos sócios, de sociabilidades em torno do lazer e de cuidados de saúde. Os Estatutos expressam um projeto de participação ativa na vida social local através de novas práticas e contextos sociais. Em linha com um ideário de inspiração republicana e apesar da forte repressão, vigilância, controlo e tentativa de

¹⁶⁴ Do filme “Maria Papoila”, de 1937, realizado por José Leitão de Barros (Ramos 2012).

¹⁶⁵ Os *Estatutos da Tuna Souselense* foram registados no Governo Civil de Coimbra sob o n.º 186 e nos termos da Lei de 14 de fevereiro de 1907, em 22 de março de 1939 (ETS 1939, 1).

¹⁶⁶ Os membros desta comissão ocupavam já cargos diretivos em 1938, ou seja, ainda antes da institucionalização da tuna (*Diário de Coimbra* de 5 de agosto de 1938, 3).

enquadramento da iniciativa civil durante o Estado Novo (Melo 2013, 291), a Tuna Souselense assumiu um papel preponderante nos planos da cultura e da instrução, como será explicitado adiante.

Não obstante o seu carácter cívico e democrático, os Estatutos da Tuna impunham algumas reservas à integração de novos elementos. A admissão dos sócios, dependente do seu “bom conceito moral e civil” (ETS 1939, 4), era feita mediante a proposta de um filiado no pleno uso dos seus direitos e carecia da anuência da Direção (*idem*, 5). Uma vez admitidos, os novos elementos deveriam “concorrer, por todos os meios ao seu alcance, para o engrandecimento e prestígio da Sociedade” (*idem*, 6). O acesso ao exercício de cargos diretivos estava limitado a pessoas naturais de Souselas ou aí residentes há mais de um ano, dotadas dos necessários requisitos morais e civis (*idem*, 17).

Por outras palavras, o pleno exercício dos direitos conferidos aos sócios da Tuna Souselense estava interdito a pessoas de outras localidades e a pessoas cujo perfil social e moral não se conciliasse com o programa de ação da associação. Acresce que o pagamento de uma joia de inscrição e de uma quota mensal (ETS 1939, 6-7) impunha alguma seletividade à admissão de novos membros. Estes dados sugerem que, ao mesmo tempo que configurou um espaço de identificação entre os seus sócios, a Tuna Souselense poderá ter potenciado estratégias de distinção dos seus membros face a indivíduos e grupos sociais locais cujos comportamentos e perfis não fossem tidos como *ideais* no plano do desenvolvimento desta instituição enquanto modelo alternativo de organização social.

A centralidade das votações no âmbito da gestão da vida quotidiana desta instituição não é despicienda. Com efeito, as direções eram eleitas em Assembleia Geral e as mudanças no funcionamento interno, bem como a admissão de novos sócios eram sujeitas ao escrutínio dos associados (ETS 1939, 12-17). Não obstante a vigência de um processo de seleção na admissão de novos sócios, a capacidade de eleger e ser eleito operava como indicador de paridade entre os filiados da Tuna Souselense, potenciando uma pedagogia do voto, num ambiente democrático que contrastava com a realidade social e cultural do país.

4.2.4. O maestro Joaquim Pleno e a Tuna Souselense (1939-1941)

O ano de 1939 foi também marcado pelo início da direção musical de Joaquim Simões Pleno¹⁶⁷. As notícias publicadas no *Diário de Coimbra* durante este ano denotam alguma instabilidade no seio da Tuna, determinada pelo término do mandato da direção em exercício¹⁶⁸ e, sobretudo, por divergências entre os músicos que, como adiante explicitarei, conduziram à fragmentação do grupo.

Em março de 1939 a Tuna participou num “baile da micaréme” realizado em Souselas (*Diário de Coimbra* de 14 de março de 1939). Em julho deslocou-se a Coselhas, localidade próxima de Coimbra, para se apresentar num concerto comemorativo do aniversário da Sociedade Cruz de Cristo (*Diário de Coimbra* de 29 de junho de 1939). Nesta circunstância os músicos e os diretores da Tuna visitaram a redação do *Diário de Coimbra* que, no dia seguinte, publicou a seguinte nota:

Visitou-nos ontem a “Tuna Souselense”, que veio tomar parte nas festas do 6.º aniversário do “Grupo Recreativo Cruz de Cristo” de Coselhas. A tuna, que é um grupo musical composto de 19 executantes, teve a amabilidade de executar junto da nossa redação alguns números muito apreciáveis do seu magnífico programa. O seu regente, Sr. Joaquim Maria Simões Pleno, é um “maestro” muito competente e de apreciáveis qualidades musicais. Nos nossos escritórios fomos cumprimentados pelos diretores da Tuna, os Srs. Alfredo Augusto dos Santos, José Rodrigues Valente e Joaquim Costa, que muito agradecemos (*Diário de Coimbra* de 3 de julho de 1939).

Este texto, o primeiro a referir-se a Joaquim Pleno como maestro da Tuna Souselense, revela que esta era, por esta altura, composta por dezanove instrumentistas¹⁶⁹ e destaca a presença dos diretores da

¹⁶⁷ Joaquim Maria Simões Pleno (n. Ferreira-a-Nova, 1908; m. Pampilhosa, 2001). Iniciou os estudos musicais com o pai, Manuel Maria Pleno, e integrou a Filarmónica Santanense (dirigida pelo pai) como instrumentista de flautim, aos oito anos de idade (entr. Sílvia Pleno 2013). Iniciou-se como maestro em 1925, com apenas 17 anos de idade, sucedendo a Carlos Pleno, seu tio, na regência da Banda de Liceia (Lopes 1997, 5). Em 1926 sucedeu ao pai como regente da Filarmónica Pampilhosense, na Pampilhosa, localidade onde fixou residência por volta de 1935, após o seu casamento. Dirigiu a Filarmónica Pampilhosense durante 64 anos, sendo substituído em 1990 pelo seu filho Manuel Lindo Pleno (entr. Sílvia Pleno 2013). Dirigiu, também a Filarmónica Arazedense (Arazede), a Filarmónica Fraternidade Poiarense (Vila Nova de Poiães), a Associação Filarmónica Lyra Barcoucense 10 d’Agosto (Barcouço) e a Sociedade Filarmónica Fraternidade de S. João de Areias, bem como a Tuna de Souselas (Coimbra) e a Tuna de Franciscas (Cantanhede). Desenvolveu atividade enquanto ensaiador e instrumentista em várias *orquestras-jazz*. A partir do final da década de 1930 dirigiu a Orquestra-Jazz Danúbio Azul, sediada em Souselas e constituída por instrumentistas da Tuna Souselense e da Filarmónica Pampilhosense. Pleno destacou-se também como compositor. Até meados da década de 1960 trabalhou como compositor e arranjador ao serviço da Casa Olímpio Medina, sediada em Coimbra. Após a sua desvinculação desta casa comercial continuou a compor (por encomenda) para bandas, tunas, ranchos folclóricos, orquestras típicas, orquestras ligeiras e agrupamentos de teatro e de revista da região da Pampilhosa e concelhos limítrofes (Bento 2010, 1015). Em 1991 foi distinguido com a medalha de Mérito Cultural pela Câmara Municipal da Mealhada. Em 1999 o seu nome foi atribuído ao coreto da vila da Pampilhosa, numa homenagem da população local.

¹⁶⁸ A eleição dos novos corpos gerentes da Tuna Souselense realizou-se a 16 de março de 1939, em Assembleia Geral (*Diário de Coimbra* de 10 de abril de 1939, 2).

¹⁶⁹ Numa fotografia datada de 1939 a Tuna Souselense aparece junto à igreja de Souselas, exibindo a sua bandeira. Neste registo, os vinte e dois músicos que constituem o grupo estão acompanhados pelos membros da direção (destes, apenas foi possível identificar o presidente, Alfredo Augusto dos Santos) e por várias pessoas, que se supõe serem habitantes locais. As reduzidas dimensões da fotografia não permitem uma descrição pormenorizada do

instituição indicando, inclusive, os seus nomes. Alguns dias depois, o *Diário de Coimbra* noticiou a atuação da Tuna em dois espetáculos de ilusionismo apresentados em Souselas (*Diário de Coimbra*, 19 de julho de 1939). Em novembro, o mesmo jornal destacou a receção de uma comitiva do Clube Recreativo Cruz de Cristo, de Coselhas, em retribuição do concerto a que aludi anteriormente:

Já há muito que Souselas se mantem ligada ao povo de Coselhas com laços da mais pura amizade.^[13] Essa amizade mais se vem estreitando, desde a ida ali da Tuna Souselense quando das festas do 6.º aniversário do Clube Recreativo Cruz de Cristo. Coselhas, que sempre soube receber, veio hoje mais uma vez testemunhar o seu reconhecimento à Tuna Souselense pela maneira brilhante como se portou quando ali foi.^[14] E, assim, deslocou-se hoje a Souselas a Direção do Clube Recreativo Cruz de Cristo e uma comissão, que ofereceram fitas para a bandeira da nossa tuna. Foram recebidos na séde da tuna, onde se fez uma sessão solene. Presidiu à mesa o Sr. Luiz Pinheiro Nobre, presidente do Clube Recreativo Cruz de Cristo, secretariado pelos Srs. Alfredo Augusto dos Santos e José de Sousa Calisto.^[15] No final da sessão, foram colocadas as fitas na bandeira pelo menino Francisco Rodrigues da Silva e pronunciadas algumas palavras alusivas ao acto. Em seguida foi servido a todos os visitantes um copo de água, em casa do Sr. Alfredo Augusto dos Santos.^[16] Depois de terem percorrido a rua local da vila, acompanhados da tuna, regressaram a Coselhas no comboio da tarde, satisfeitos pela maneira como foram tratados (*Diário de Coimbra*, 28 de novembro de 1939).

As notícias publicadas pela imprensa regional fornecem informações sobre o número de elementos da Tuna, a sua estrutura organizativa, os eventos e contextos nos quais desenvolveu a sua atividade e a irradiação espacial das suas apresentações públicas. Todavia, são omissas no que respeita ao instrumentário e ao repertório praticado por este agrupamento musical. A pesquisa em arquivos permitiu inventariar vinte e sete partes instrumentais assinadas por Joaquim Simões Pleno, dispersas por três espólios¹⁷⁰. Nenhuma destas pautas está datada. Contudo, o facto de estarem transcritas em papel timbrado da Casa Olímpio Medina indica que foram produzidas após a fundação deste estabelecimento comercial, em 1936. Os géneros musicais mais representados neste conjunto de peças são a marcha, o pasodoble e o foxtrot (cf. Anexo 12).

A partir de meados de 1939 observa-se uma diminuição do número de notícias sobre a Tuna Souselense. Essa diminuição coincide com a cisão que António Costa sustenta ter ocorrido no seio da tuna, em virtude da participação dos seus elementos nos *jazzes* locais¹⁷¹. De acordo com António Costa esta cisão foi determinada pela emergência de uma orquestra-jazz constituída por alguns músicos da Tuna:

instrumentário. Contudo, este registo revela a prevalência de cordofones de corda dedilhada e friccionada. Comparativamente à fotografia de 1910, destaca-se a presença de vários banjos e de um trompete (AF-JFC1).

¹⁷⁰ Designadamente 13 partes de guitarra (AP-TS), 3 partes de flauta (AP-ADC) e 11 partes de violino (AP-MS). Em alguns casos foi possível estabelecer correspondências entre os documentos conservados nestes arquivos (cf. Anexo 12). Para além da indicação “por Joaquim Pleno”, aposta ao título, estes documentos contém o timbre deste compositor: “Joaquim M. Simões Pleno Júnior - Regente de Música - Escritor - Compositor”.

¹⁷¹ *Jazz* é a designação atribuída a um grupo instrumental composto por bateria e diversos instrumentos de sopro e corda. Segundo Hélder Martins, as “jazz bands” portuguesas apresentavam repertórios vocacionados para o

Havia um rapaz, que era enfermeiro aqui nos hospitais [em Coimbra], que era um dos melhores músicos da tuna. Tocava saxofone e, como era um dos bons músicos, ia aos ensaios só quando queria... ora isso fazia falta para os outros, não é? E então impuseram-lhe: “Ou você vem aos ensaios, ou então a gente dispensa o seu trabalho, temos que arranjar outro”. E então esse tipo organizou lá uma orquestrazita, chamada “Modestos”, ele e mais dois ou três, para atirar com a música [a Tuna Souselense] abaixo! (entr. António Costa 2011b).

A orquestra a que se refere António Costa é a orquestra-jazz¹⁷² Os Modestos, apresentada pela primeira vez ao público no dia 9 de abril de 1939, domingo de Páscoa, em Souselas (*Diário de Coimbra* de 13 de abril de 1939). As informações sobre este grupo são escassas. Para além de uma nota sobre a sua estreia apenas foi possível recolher uma notícia que sinalizou um festival comemorativo do seu primeiro aniversário, em 1940:

Para comemorar o 1º aniversário da fundação do Jazz “Os Modestos”, realizou-se ontem nesta localidade um festival que decorreu na mais amistosa animação. Cerca das 15 horas, os Jazzes “Os Modestos” e “Leões” de Ançã percorreram as principais ruas desta vila. Em seguida realizou-se uma corrida pedestre, que decorreu com grande entusiasmo. À noite, no largo do Senhor do Terreiro, houve grande arraial com quermesse e iluminações, onde o Jazz “Os Leões” de Ançã, que aqui veio pela primeira vez tomar parte nos festejos, maravilhou a assistência com o seu apreciado repertório (*Diário de Coimbra* de 2 de outubro de 1940).

A ausência de registos fotográficos e de partituras completas impossibilitou uma caracterização deste grupo, nomeadamente no que concerne aos seus elementos e ao instrumentário por eles utilizado. Pude, contudo, aceder a três partes de flauta manuscritas, sinalizadas com o selo “Jazz Os Modestos – Souzaelas”, que forneceram alguns dados sobre o repertório desta orquestra-jazz (AP-ADC). Duas destas pautas são transcrições de músicas do cinema sonoro. Refiro-me a *Canção da Roupa Branca*, de Jaime Silva e *Canção Saloia*, de Raul Portela, ambas do filme *A Aldeia da Roupa Branca*, realizado por Chianca de Garcia e estreado em janeiro de 1939 (CITI). A terceira consiste na transcrição de uma marcha de carnaval intitulada Aurora, composta pelos brasileiros Mário Lago e Roberto Roberti e editada em disco em 1940 (IMS). Embora o limitado número de pautas disponíveis possa não ser representativo do repertório da orquestra-jazz Os Modestos, estes exemplos revelam que a música tocada por este agrupamento musical estava em linha com os repertórios em voga nesta época.

A investigação que desenvolvi revelou que a cisão provocada pela criação da orquestra-jazz Os Modestos conduziu ao esvaziamento da Tuna Souselense. Na perspetiva de António Costa, no sentido de travar o

acompanhamento de tipologias de dança em voga nas décadas de 1920 e 1930, como o *foxtrot* ou o *one-step*, cruzando-as com tangos, valsas e géneros associados à música tradicional portuguesa (Martins 2008, 159).

¹⁷² A designação “orquestra-jazz” surge anotada nas pautas manuscritas deste grupo musical, que contêm também um carimbo com a informação “JAZZ – Os Modestos - Souzaelas” (cf. Anexo 13).

esmorecimento que o abandono desses músicos provocou, sete dos elementos restantes, apoiados por Joaquim Simões Pleno, organizaram a orquestra-jazz Danúbio Azul, cujos elementos se mantiveram vinculados à Tuna Souselense (entr. António Costa 2011a). Para além de alguns cordofones utilizados na Tuna, esta orquestra incorporava uma bateria e instrumentos de sopro importados da Filarmónica Pampilhosense, sediada na vila da Pampilhosa, a cerca de 7 Km de Souselas. Os registos fotográficos revelam que a constituição instrumental desta orquestra-jazz ¹⁷³ resultou da combinação de instrumentos da tuna e da referida banda filarmónica (AF-JCF2).



Figura 9 - Orquestra-Jazz Danúbio Azul, ca. 1940
(AP-AC)

As fotografias corroboram também a afirmação de António Costa, bandolinista e violinista da tuna e baterista na nova orquestra-jazz, segundo o qual Joaquim Pleno (à direita na figura acima), à época maestro da Tuna Souselense e da Filarmónica Pampilhosense, desempenhou um papel determinante na organização da orquestra-jazz Danúbio Azul:

O maestro era o senhor Joaquim Pleno, que era o regente da música da Pampilhosa [...] que foi buscar uma trompete e um trombone deles, para o grupo que nós constituímos. E então organizou-se um grupo que, nesse tempo, era de tal maneira, que era o melhor do distrito de Coimbra! Nós íamos fazer a época de verão no casino da Curia, fomos a Gouveia, fomos a Viseu, fomos a Aveiro, ao Clube Mário Duarte, fomos à Figueira, ao Clube Figueirense. Nós éramos muito procurados, e rejeitávamos muitos serviços, porque éramos empregados do caminho de ferro... (entr. António Costa 2011b).

¹⁷³ O instrumentário representado nas fotografias desta orquestra-jazz compreende dois violinos, um violoncelo, duas violas-banjo, uma flauta transversal, um clarinete, um trompete, um trombone, um saxofone e uma bateria (AF-JCF2).

As notícias publicadas em diversos periódicos regionais durante o ano de 1939 corroboram o sucesso referido. Em setembro, a propósito de um baile animado pela orquestra-jazz Danúbio Azul, o jornal *O Figueirense*, da Figueira da Foz, publicou a seguinte notícia:

“DANÚBIO AZUL” é o título do grupo musical de Souzelas, dirigido por Joaquim Simões Pleno, hábil regente diplomado. Tiveram êstes rapazes a amabilidade de nos visitar no dia 8 do corrente, dando, no nosso Grémio, o melhor baile da época. Tudo recomenda esta belíssima “orquestra”: em número de 10, são de um trato finíssimo, e, então em arte, não procuremos melhor, mesmo em terras grandes. Repertório agradável e correcta execução. A nossa terra, teve, pois, uma rica noite de música, preparando-se, novamente, para os receber o mais breve possível. Sejam bem-vindos (*O Figueirense* de 23 de setembro de 1939).

Entre 1939 e 1941 a orquestra-jazz Danúbio Azul apresentou-se em várias localidades dos distritos de Coimbra, Aveiro, Viseu e Guarda (entr. António Costa 2011a). Em 1939, o *Diário de Coimbra* divulgou um baile animado por esta orquestra na Associação de Socorros Mútuos de Pampilhosa do Botão (*Diário de Coimbra* de 28 de novembro de 1939, 2). No ano seguinte, o jornal conimbricense *O Despertar* noticiou um baile de carnaval realizado na Vila de Pereira. Nesta notícia são mencionados os nomes dos músicos que constituíam o grupo:

[...] No centro dos Caçadores os folguedos iniciaram-se pelas 19 horas com um animado baile que durou até alta hora da madrugada. O público riu a perder e aplaudiu ruidosamente, obrigando a bisar os elevados números de música executados pela Orquestra-Jazz “Danúbio Azul”, de Souzelas, cujo regente, Joaquim Maria Simões Pleno, foi bastante ovacionado. Os componentes José Rodrigues Valente, Joaquim Carlos Ferreira, Álvaro Marques Moreira, Adriano Santos Silva, Alberto Gomes Pereira, Alberto da Silva, Manuel Maria Ferreira Calisto, Albano Fernandes, Mário Ferreira Santos Silva e António Costa foram também bastante aplaudidos pelo brilhantismo com que se apresentaram (*O Despertar* de 14 de fevereiro de 1940).

Ainda em 1940, esta orquestra atuou no Hotel Boa Vista, na Curia (*Diário de Coimbra* de 8 de fevereiro de 1940), no Grande Hotel da Curia (*ibid.*, 15 de março de 1940), no Clube Mário Duarte, em Aveiro (*ibid.*, 24 de março de 1940), na Tocha e em Murtosa (*ibid.*, 4 de setembro de 1940). A última alusão à orquestra-jazz Danúbio Azul a que tive acesso refere-se a dois bailes de ano novo realizados em 1941, no Hotel Boa Vista, na Curia, e no Clube dos Caçadores da Vila de Pereira (*ibid.*, 8 de janeiro de 1941). As notícias publicadas revelam que a orquestra-jazz Danúbio Azul se apresentou em contextos como clubes, hotéis e associações locais.

A pesquisa em arquivos de partituras na posse de familiares de antigos elementos da Tuna Souselense não revelou quaisquer dados sobre o repertório desta orquestra. A informação a este respeito resume-se, uma vez mais, ao contributo oral de António Costa:

[...] naquele tempo tínhamos lá um senhor que tinha muita relação, tinha um cunhado no Brasil que era regente... era maestro de uma orquestra grande lá do Brasil, e todas as modinhas brasileiras, mandava-as, e nós apresentávamos isso sempre em primeira mão! [...] “As “Bananas”, “O galo quando canta é dia”, essas coisas novas, naquele tempo! Era muito sucesso! Mas é claro, para o Jazz. Para a Tuna, não. Eram aquelas músicas que compravam nas casas editoras, não é? (entr. António Costa 2011a).

De acordo com o músico que venho a citar, as apresentações públicas desta orquestra-jazz iniciavam-se, invariavelmente, com a valsa *Danúbio Azul*, de Johann Strauss. O repertório da orquestra compreendia sobretudo música de dança de matriz europeia (nomeadamente valsas e marchas) e americana (one-step, sambas e tangos). Relativamente à proveniência do repertório, António Costa destacou a centralidade do maestro Joaquim Pleno, que se ocupava da transcrição e do arranjo de peças musicais em voga, disseminadas, por exemplo, através da rádio. Segundo este músico, os elementos da orquestra recorriam também à Casa Olímpio Medina, instituição especializada na produção e comercialização de partituras sediada em Coimbra (entr. António Costa 2011a e 2011b).

Contrariamente ao que sucedia com a tuna, a maioria das apresentações da orquestra-jazz Danúbio Azul tinha em vista a obtenção de uma remuneração monetária. António Costa que, para além de ser o baterista do grupo, geria os contratos e os pagamentos auferidos, sustenta que as verbas angariadas com as atuações eram destinadas à manutenção do grupo originário, a Tuna Souselense:

[...] como a tuna se via enfraquecida, porque faltaram alguns elementos nessa altura [...] organizou-se aquela orquestra, “Danúbio Azul”, porque abríamos os bailes com a valsa *Danúbio Azul*. [...] A gente não ganhava nada, era só para dar vida à tuna, sabe? E alguma coisa que vinha era para auxiliar a tuna! Não era para nossos rendimentos (entr. António Costa 2011a).

As notícias divulgadas pela imprensa regional corroboram esta informação. Em setembro de 1940 a orquestra-jazz Danúbio Azul organizou um festival em benefício da Tuna Souselense (*Diário de Coimbra* de 18 de setembro de 1940, 3). Dias depois, o *Diário de Coimbra* destacou o sucesso granjeado por esta orquestra-jazz, que entregou à tuna as receitas obtidas neste festival.

Pela orquestra Jazz “Danúbio Azul” foi entregue à Tuna Souselense a importância de 484\$15, produto líquido do baile realizado no passado dia 17 em benefício daquela agremiação musical. Este baile, em que a orquestra “Danúbio Azul” fez a sua apresentação oficial ao público de Souselas, ultrapassou todas as expectativas, podendo categoricamente afirmar-se, que foi o melhor que aqui se tem realizado. O espaçoso salão, que foi gentilmente cedido para tal fim pela firma M. Ferreira & C.^a, encheu-se completamente. Viam-se ali as melhores famílias da terra e das povoações circunvizinhas. No próximo dia 6 de Janeiro (dia de Reis), organiza a Tuna Souselense, no mesmo salão, outro baile abrilhantado pelo “Danúbio Azul”. Metade da receita líquida destina-se aos pobres da terra (*Diário de Coimbra* de 4 de outubro de 1940).

Nos primeiros anos da década de 1940 a Tuna Souselense experimentou uma fase de maior estabilidade, para a qual contribuíram, de acordo com os entrevistados, as verbas angariadas pela orquestra-jazz Danúbio Azul, bem como a continuidade dos corpos diretivos da associação¹⁷⁴. Sob a direção musical de Joaquim Pleno, a tuna apresentou-se em localidades como Aveiro (*Diário de Coimbra* de 4 de abril de 1940) e Pampilhosa do Botão (*ibid.*, 7 de agosto de 1941). Todavia, a maioria das suas apresentações públicas decorreu no contexto de bailes e festas organizados em Souselas (*ibid.*, 8 de janeiro de 1941; *ibid.*, 3 de setembro de 1941, 2). Neste período, a imprensa regional evidenciou a mobilização dos membros desta instituição em benefício de estratos carenciados da população local:

Do producto do baile realizado no passado dia 6, organizado pela Tuna Souselense e abrilhantado pela orquestra jazz “Danúbio Azul”, vai ser distribuído aos pobres da terra em géneros alimentícios a importância de 180\$00. Embora no baile não se juntassem as famílias que se esperavam devido ao mau tempo, não deixou de ter aquela animação que lhes é peculiar. Apuraram-se 552\$80, sendo a despesa de 257\$15: ficou, portanto, líquido, 295\$65. Conforme aqui noticiamos, a direcção da Tuna tinha resolvido distribuir pelos pobres metade da receita líquida mas no desejo de levar a fim a sua iniciativa, não distribuiu metade, mas sim mais. Bem hajam! (*Diário de Coimbra* de 20 de janeiro de 1940).

Os elementos da Tuna Souselense mobilizaram-se também a favor da instrução escolar das crianças souselenses. Em 1940, assinalando o dia da Restauração da Independência, ambos os grupos tutelados pela instituição (tuna e orquestra-jazz) participaram numa récita infantil em benefício da caixa escolar de Souselas:

É já no próximo domingo, dia 1 de Dezembro, pelas 14 e meia horas, que se realiza na escola do sexo masculino desta localidade, a récita infantil pelas crianças das escolas dos dois sexos, em benefício da Caixa Escolar. O programa constará de monólogos, diálogos, canções e coros, e a comédia “Capuchinho Vermelho”. Abrilhanta esta festa, por todos ansiosamente esperada, a “Tuna Souselense”. À noite, pelas 20 horas, deve realizar-se um baile abrilhantado pela conhecida orquestra jazz “Danúbio Azul”. [...] Espera-se, pois, que todos saibam corresponder aos esforços dispendidos atendendo ao fim altruísta a que se destina o produto desta festa (*Diário de Coimbra* de 30 de novembro de 1940, 3).

O comentário a esta récita publicado dias depois no *Diário de Coimbra* destaca a participação de ambos os grupos, bem como a presença de figuras destacadas da localidade:

¹⁷⁴ As eleições de 1940 determinaram a continuidade dos corpos gerentes em exercício no ano anterior: Alfredo Augusto dos Santos (presidente da Direção), José Rodrigues da Silva Valente (secretário), Joaquim da Costa (tesoureiro) e Joaquim Carlos Ferreira (presidente da Assembleia Geral) (*Diário de Coimbra* de 20 de janeiro de 1940, 3).

Conforme informámos em correspondências anteriores, realizou-se no primeiro de Dezembro uma linda festa na Escola Masculina. Pode dizer-se, sem sombras de exagero, que decorreu de tal forma que excedeu toda a nossa expectativa. Começou pela apresentação das crianças feita pelo Sr. Adriano Santos Silva, que ao mesmo tempo agradeceu em nome do povo de Souselas às senhoras professoras, e às senhoras que as auxiliaram, o carinho que dedicaram à organização desta festa. Seguiu-se-lhes o nosso amigo Sr. Dr. Reis Torgal, que em breves palavras expôs à assistência, que por completo enchia a sala, o significado do dia. [...] Para o fecho de tão simpática festa, as crianças das duas escolas colocaram uma linda fita, com uma significativa dedicatória, no estandarte na Tuna Souzelense. Espera-se que este espectáculo se repita, pois a sala foi pequena para comportar todos os que desejavam assistir. [...] Á noite, também em benefício da Caixa Escolar, realizou-se um baile, que foi muito concorrido, dançando-se animadamente. Abrilhou-o a já bem conhecida orquestra jazz “Danúbio Azul”, que dia a dia vem marcando o seu valor artístico, e que, correspondendo ao pedido que lhe foi feito, gentilmente auxiliou a Caixa Escolar das crianças. (*Diário de Coimbra* de 3 de dezembro de 1940, 3).

4.2.5. Os anos de inatividade: o contexto histórico de uma “não história”

A pesquisa que realizei em arquivos e publicações periódicas não revelou referências à tuna após 1941, nem sequer dados que permitam identificar as causas da sua dissolução. Todavia, os contactos que estabeleci no âmbito do trabalho de campo permitiram-me elencar algumas hipóteses que poderão contribuir para compreender as razões que levaram ao interregno da atividade desta tuna, nomeadamente a rivalidade entre os elementos das orquestras-jazz que referi anteriormente, o desaparecimento de figuras centrais da instituição, a intervenção do Estado Novo na organização dos lazeres da população portuguesa e a participação de souselenses na Guerra Colonial (1961-1974).

De acordo com a maioria das pessoas entrevistadas, o declínio da atividade da tuna foi determinado pela rivalidade entre as orquestras-jazz Os Modestos e Danúbio Azul. Segundo Isabel Santos, nora de Manuel Santos, antigo violinista da tuna (e uma das impulsionadoras da reorganização desta instituição no final da década de 1980), a emergência destas orquestras evidenciou uma clivagem social entre os elementos da tuna (entr. Isabel Santos, 2014). Esta clivagem que, na opinião da entrevistada, conduziu à desagregação do grupo, relacionou-se com fatores de diferenciação social tais como a condição financeira dos músicos, o seu nível de instrução e a sua ocupação profissional¹⁷⁵: enquanto a orquestra Danúbio Azul congregava indivíduos pertencentes a um estrato social emergente (proprietários agrícolas e ferroviários, por exemplo), a sua congénere Os Modestos era composta por pessoas

¹⁷⁵ As entrevistas que realizei no âmbito do trabalho de campo permitiram-me identificar as ocupações profissionais de parte dos elementos da orquestra-jazz Danúbio Azul: Joaquim C. Ferreira (proprietário agrícola), Álvaro M. Moreira (carpinteiro e ex-regente da Tuna), Adriano S. Silva (carteiro), Manuel M. Calisto (ferroviário), Mário S. Silva (serralheiro industrial) e António Costa (ferroviário). No que respeita à orquestra-jazz Os Modestos, apenas foi possível identificar as ocupações de Manuel Santos (padeiro) e Armando Cação (agricultor).

conotadas com a “classe baixa”, desprovidas de rendimentos que lhes permitissem, por exemplo, adquirir instrumentos musicais (*idem*):

Eu lembro-me, o meu sogro [Manuel Santos, violinista na orquestra-jazz Os Modestos] dizia que, muitas vezes... é difícil retomar. Ele dizia que havia três ou quatro pessoas que às vezes se juntavam, mas havia sempre um ou outro... e deixavam de aparecer. Portanto, aquilo que eram, às tantas, quinze pessoas, acabavam por se juntar três, quatro... tocavam umas coisitas, divertiam as pessoas, e a filosofia da tuna diluiu-se. Embora as pessoas ainda estivessem vivas, já não tinham aquele sentido de união, porque de facto os Modestos dividiram-nos. E foi difícil eles juntarem-se novamente. Porque eles foram sempre intitulados como a classe alta e a classe baixa. Portanto, a partir daí, a cisão. Os Modestos não tinham maneira de subsistir, era aquilo que o meu sogro dizia, poucos tinham os seus próprios instrumentos, porque naquela altura não tinham dinheiro. Os poucos que tinham juntavam-se, três, quatro, cinco, e tocavam umas coisinhas para se divertirem. Os outros [os elementos da orquestra-jazz Danúbio Azul] nunca se juntavam, porque já pertenciam a outra classe. Entretanto, as quezílias... zangam-se, pronto! E as coisas param. Tinha a ver com questões de classe social, mesmo. Chamavam-lhe mesmo “Os Modestos” por isso. O meu sogro, por exemplo, era padeiro, ia a pé daqui [de Souselas] até à Geria. Portanto eram pessoas que viviam mesmo mal (entr. Isabel Santos, 2014).

Numa das entrevistas que me concedeu, António Costa referiu que a intensa atividade musical da orquestra-jazz Danúbio Azul levou à diminuição do número de apresentações públicas da tuna (entr. António Costa 2011b). De acordo com este músico, o desaparecimento de algumas figuras centrais na estrutura diretiva da instituição terá também contribuído para o seu declínio:

[...] depois de acabar o Danúbio Azul [a Tuna Souselense] ficou adormecida. É claro... o meu pai [tesoureiro da Tuna Souselense¹⁷⁶] morreu, o Sr. Alfredo dos Santos [presidente da Direção¹⁷⁷] também morreu, e aquilo ficou um bocadinho em baixo. Não acabou de todo, mas pouco menos. Depois é que veio nova gente, levantar aquilo. Já não é do meu tempo, isso... (entr. António Costa 2011b).

Os entrevistados que venho a citar justificam a suspensão da atividade da Tuna Souselense com argumentos que se relacionam com circunstâncias internas da instituição. Contudo, é provável que fatores exógenos como a crescente intervenção estatal na organização dos lazeres da população tenham contribuído para o prolongamento dessa interrupção. A partir de 1935, com a criação da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), o Estado Novo projetou o enquadramento das iniciativas culturais da sociedade civil (Melo 1999; Nery 2010, 1020). De acordo com Daniel Melo a FNAT assumiu, a partir de 1942, a tutela de toda a atividade cultural-recreativa dos organismos corporativos (Melo

¹⁷⁶ *Diário de Coimbra* de 20 de janeiro de 1940.

¹⁷⁷ *Idem*.

2010, 41). No sentido de estimular e subordinar essa atividade, o regime promoveu a formação de “grupos especializados” na dependência da FNAT, designados Centros de Alegria no Trabalho (CAT) (*idem, ibidem*).

A ampliação da rede de associações tuteladas pelo Estado foi reforçada a partir de 1950, através da redefinição da categoria de CAT, que passou a compreender apenas os grupos fundados no âmbito de empresas e outras instituições empregadoras, e da criação de uma nova categoria, os Centros de Recreio Popular (CRP), para os grupos com referência a um aglomerado populacional (Melo 2001, 120). Segundo Daniel Melo as alterações introduzidas pela administração central em 1950 determinaram que todos os grupos institucionalizados de trabalhadores com finalidades recreativo-culturais ficavam obrigados a filiar-se na FNAT, enquanto CAT ou CRP, sob pena de encerramento ou dissolução por ordem do Subsecretário de Estado das Corporações (*idem, ibidem*).

É neste contexto que emerge, em 1951, o Centro de Recreio Popular de Souselas (CRPS)¹⁷⁸, organismo que esteve na génese da Casa do Povo local, instituída em 1973 (Pinho 2013, 508). No âmbito das suas atividades o CRPS promoveu diversas ações formativas em linha com a ideologia dominante¹⁷⁹ e fomentou a prática do desporto através da criação de equipas de futebol (*idem*, 506-507). No domínio cultural este Centro instituiu um grupo de teatro amador¹⁸⁰ e uma biblioteca¹⁸¹ e acolheu espetáculos promovidos pela delegação da FNAT em Coimbra como, por exemplo, os Serões para Trabalhadores¹⁸².

Não foram encontradas evidências de uma eventual ingerência do poder central na atividade da Tuna Souselense¹⁸³. Todavia, o enquadramento da vida social pós-laboral por via das unidades primárias da FNAT (no caso de Souselas, o Centro de Recreio Popular e, posteriormente, a Casa do Povo), dotadas de prerrogativas como a isenção da aprovação de estatutos pelos governos civis ou do pagamento de

¹⁷⁸ O CRPS teve os seus estatutos aprovados a 30 de março de 1951 pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, na qual ficou inscrito como Centro de Recreio nº 14 (Pinho 2013, 506).

¹⁷⁹ Numa monografia sobre a localidade de Souselas João Pinho destaca o papel desempenhado pelo CRPS na promoção de formações nas áreas de corte, costura e bordados, socorrismo, formação familiar rural e mecanização agrícola (Pinho 2013, 506-507).

¹⁸⁰ Este grupo de teatro continuou ativo após a queda do Estado-Novo, integrado na Casa do Povo de Souselas. Foram localizadas fotografias relativas a duas sessões da peça “A Visita da Miquelina”, apresentadas em junho e julho de 1978 (AF-JCF1). Estes registos revelam que o acompanhamento musical desta peça foi assegurado por ex-elementos da então inativa Tuna Souselense, nomeadamente Joaquim Carlos Ferreira (violino), António Dias Cação (flauta transversal) e José Calisto (viola banjo), acompanhados pelo ex-maestro da tuna, Joaquim Simões Pleno (saxofone).

¹⁸¹ O acervo desta biblioteca estabeleceu o ponto de partida para um estudo do historiador Luís Reis Torgal, dedicado às bibliotecas dos organismos corporativos estado-novistas (Torgal 1989, 176-196).

¹⁸² No âmbito da pesquisa no espólio de Manuel Eliseu encontrei um cartaz alusivo a um ‘Serão para Trabalhadores’ realizado em Souselas no dia 26 de julho de 1969. Este evento, organizado pelo CRPS e pela FNAT, contou com a participação do Grupo de Variedades da Delegação da FNAT de Coimbra, sob a regência de Manuel Eliseu e com locução de Carlos Campos (AP-ME).

¹⁸³ Daniel Melo sustenta que “o controlo e repressão político-sociais sob o salazarismo foram grandemente seletivos, atingindo sobretudo as organizações mais interventivas, politizadas ou tidas como subversivas” (Melo 2010a, 358), razão pela qual o processo de expansão do associativismo em Portugal continuou no quadro ditatorial, não obstante os constrangimentos exercidos sobre a sociedade civil (*idem, ibidem*).

diversas taxas (Melo 2001, 121) poderá ter contribuído para o esvaziamento do associativismo independente local, constituindo um obstáculo ao ressurgimento da tuna. Acresce que a vigilância estatal sobre as associações independentes foi intensificada a partir de 1954, com a publicação do Decreto-Lei 39660, que reiterou a obrigatoriedade da aprovação de estatutos pelo regime¹⁸⁴ e determinou a extinção das associações cuja atividade fosse considerada “contrária à ordem social” ou, em alternativa, a dissolução dos seus corpos gerentes e consequente nomeação de comissões administrativas pelo regime (*Diário do Governo*, Série I, n.º 110, de 20 de maio de 1954).

Este mecanismo de controlo estendeu-se aos CAT e CRP através de um procedimento complexo que envolvia a FNAT, a PIDE, a GNR, a PSP e as autarquias. Uma pesquisa no Arquivo PIDE-DGS (Arquivo Nacional Torre do Tombo) permitiu-me analisar um conjunto de processos respeitantes aos CRP de Souselas e de Marmeleira do Botão (local da freguesia de Souselas). Trata-se de correspondência entre as delegações em Coimbra da FNAT e da PIDE solicitando informações sobre as pessoas propostas para os corpos sociais dos referidos CRP. Num desses processos, datado de 1965, foi solicitada informação sobre a “idoneidade moral e política” dos cinco “indivíduos propostos para a gerência do Centro de Recreio Popular da Freguesia de Souselas” (cf. Anexo 14). Pelo menos duas das pessoas visadas neste inquérito, Manuel Maria Ferreira Calisto e José da Costa Sousa Calisto, foram elementos ativos da Tuna Souselense antes da sua dissolução. Tratando-se de um procedimento legalmente previsto e possivelmente aplicado a todas as associações, este pedido de informação não atesta uma eventual perseguição destes músicos pelo regime¹⁸⁵. Contudo, revela que o CRP de Souselas e os seus dirigentes locais estavam sob vigilância. Por outro lado, os dados que recolhi junto de familiares de antigos tunos sugerem que alguns membros da Tuna Souselense como, por exemplo, Joaquim Carlos Ferreira¹⁸⁶, comungavam de convicções políticas contrárias ao poder instituído, facto que poderá ter constituído uma dificuldade à afirmação desta instituição.

¹⁸⁴ Esta obrigatoriedade estava já prevista desde 1935, com a promulgação da Lei das Associações Secretas (*Diário do Governo* de 21 de maio de 1935, n.º 115).

¹⁸⁵ Os processos que constam do Arquivo PIDE-DGS são lacunares. Nos processos respeitantes ao CRP de Souselas apenas constam os ofícios do delegado da FNAT e do subdiretor da PIDE (cf. Anexo 14). O processo de inquérito era, contudo, mais complexo: os ofícios remetidos à PIDE eram acompanhados de boletins com os nomes das pessoas em causa. Esses boletins eram depois enviados pela PIDE para as Câmaras Municipais, Juntas de Freguesia, PSP e GNR da área de residência e/ou naturalidade dos indivíduos objeto dos pedidos de informação. Estas entidades devolviam os boletins à PIDE, que os enviava novamente à FNAT. Nos processos que consultei constam apenas os nomes dos indivíduos acerca dos quais se pede informações, uma vez que os boletins com o teor das informações prestadas pelas entidades locais não eram conservados no arquivo da PIDE-DGS. Agradeço a José Carlos Valente os esclarecimentos sobre este procedimento.

¹⁸⁶ Joaquim Carlos Ferreira (1908-1986) foi uma das mais destacadas figuras da instituição em estudo. Integrou a tuna e, posteriormente, a orquestra-jazz Danúbio Azul, enquanto violinista. Autor dos estatutos da Tuna Souselense aprovados em 1939, presidiu à sua Assembleia Geral em 1939 (*Diário de Coimbra* de 10 de abril de 1939, 3) e em 1940 (*Diário de Coimbra* de 20 de janeiro de 1940, 3). Proprietário agrícola, foi um dos sócios fundadores da Adega Cooperativa de Souselas, fundada em 1957, desempenhando funções enquanto secretário da direção entre 1957 e 1959 (Pinho 2013, 497). Após o 25 de Abril de 1974, integrou a mesa da Assembleia Geral da Casa do Povo de Souselas (*idem*, 508). Para além da sua atividade musical e associativa, foi fotógrafo amador e correspondente de publicações como o *Diário de Coimbra*, o *Jornal de Notícias* e a *Gazeta das Aldeias* (*idem*, 583). Homem de fortes convicções políticas, privou com figuras destacadas da oposição ao regime de Salazar, como, por exemplo, Álvaro Cunhal (c.i. Renato Ferreira 2014).

Outra hipótese relaciona-se com a participação de jovens naturais de Souselas na Guerra Colonial (1961-1974). De acordo com Armando Cação, membro da Tuna Souselense e descendente de um dos fundadores deste grupo musical, o recrutamento de jovens para a prestação de serviço militar no âmbito deste conflito ter-se-á traduzido na falta de músicos para integrarem a tuna. Na entrevista que me concedeu Armando Cação revelou que a sua aprendizagem musical, firmada na transmissão familiar, foi descontinuada por via da sua participação na Guerra Colonial:

[...] o meu pai, antes de eu ir para a tropa, como ele tocava flauta transversal... deu-me umas lições. Comprei o solfejo do Freitas Gazul, pronto... mas depois fui para a tropa, fui lá para a Angola, e isso acabou tudo (entr. Armando Cação 2013).

Os dados que emergiram do trabalho de campo sugerem que a cessação da atividade da Tuna Souselense decorreu da confluência de fatores de várias ordens. Do ponto de vista interno destaca-se a emergência das orquestras-jazz Danúbio Azul e Os Modestos, a qual parece ter acentuado uma pré-existente estratificação social entre os músicos da tuna, bem como o desaparecimento de figuras centrais na orgânica da instituição. Por outro lado, as constrições decorrentes da intervenção estado-novista nas práticas culturais associativas da sociedade civil portuguesa e da participação de souselenses na Guerra Colonial poderão ter contribuído para dilatar o interregno da atividade da tuna durante cerca de cinquenta anos.

4.3. *Distinção* e Filantropia: processos de transformação da sociedade local

Os dados apresentados revelam que a associação em torno de práticas musicais configurou, para os membros da Tuna Souselense, uma possibilidade de intervenção na esfera pública local. A prática musical configurou um ponto de partida para a promoção de ações filantrópicas¹⁸⁷ como as que atrás referi. Outra dimensão prende-se com a oportunidade de auto-valorização ou, na terminologia cunhada por Pierre Bourdieu, uma estratégia de “distinção”.

Bourdieu sustenta que a “apropriação de obras culturais” concretiza um ganho de capital cultural e, por conseguinte, um ganho de distinção (Bourdieu 2010, 343). Na teoria desenhada por este sociólogo, a expressão “obra cultural” equivale a “objeto artístico” (*idem, ibidem*), remetendo para uma relação substantiva com a cultura. No domínio das práticas musicais associativas a música é sobretudo

¹⁸⁷ Num trabalho dedicado à análise das relações entre música e filantropia no contexto dos Estados Unidos da América durante o século XIX Anita Plotinsky sustenta que as ações filantrópicas desenvolvidas por associações musicais concorreram para a mobilização de comunidades, nomeadamente no que respeita à angariação de apoios para sectores carenciados da população, para assistência a catástrofes ou para causas sociais consideradas válidas, como a construção de instituições públicas. De acordo com esta autora, o envolvimento de grupos musicais na promoção da filantropia desempenhou um papel fundamental na construção de comunidades socialmente coesas. Capaz de convocar o esforço filantrópico de músicos e patronos e de exercer uma influência moral determinante sobre as audiências, através da difusão e reforço de valores como o patriotismo e a cidadania, a performance musical era explicitamente encarada como uma fonte indispensável de valores positivos (Plotinsky 1994, 371-372).

valorizada enquanto ação, razão pela qual proponho um enfoque na *participação* musical enquanto elemento de distinção.

A pertença à tuna poderá ter representado uma qualidade distintiva, na medida em que a competência musical dos seus elementos ¹⁸⁸ refletia uma “disposição estética”, definida por Bourdieu como “expressão distintiva de uma posição privilegiada no espaço social” (Bourdieu 2010, 113-114), capaz de propor a identificação entre indivíduos que são “produto de condições semelhantes”, distinguindo-os de “todos os outros” (*idem, ibidem*). Ou seja, a prática musical poderá ter operado como um marcador de distinção social, capaz de propor identificações entre os membros da tuna e, simultaneamente, afirmar distâncias relativamente a indivíduos que, no contexto local, ocupavam posições diretamente inferiores no espaço social. Através da promoção de eventos musicais de vocação filantrópica a favor das camadas carenciadas da população e da causa da instrução os elementos da tuna sugeriram um modelo alternativo de organização social marcando, ao mesmo tempo, a sua distância em relação aos beneficiários destes eventos¹⁸⁹.

Num trabalho dedicado ao estudo das ações filantrópicas de estratos sociais dominantes, Francie Ostrower sustenta que a filantropia é um elemento definidor da cultura das elites, que a integram num modo de vida que serve de veículo para a sua vida cultural e social, revestindo-a com valores e normas adicionais (Ostrower 1995, 6). Neste processo a filantropia transforma-se num marcador de estatuto social que contribui para definir e manter as fronteiras culturais e organizacionais da vida deste estrato da sociedade (*idem, ibidem*). Ostrower sustenta que a filantropia, tal como outras marcas de estatuto de classe como a apreciação estética, favorece a conexão entre os membros da elite, diferenciando-os de outros estratos da sociedade (*idem*, 133).

Em linha com os contributos dos autores que venho a citar, proponho que a combinação entre associativismo musical e filantropia permitiu aos elementos da Tuna Souselense a afirmação de um projeto coletivo no âmbito do qual negociaram novos papéis sociais, num processo de intervenção cívica que lhes conferiu um estatuto de notabilidade ao nível local.

¹⁸⁸ Segundo os estatutos da Tuna Souselense os sócios efetivos detinham o direito de integrar a tuna tocando o instrumento que soubessem. Todavia, a integração no grupo estava dependente do reconhecimento de competências musicais por parte do seu regente (ETS 1939, 9).

¹⁸⁹ Pierre Bourdieu salvaguarda que a relação de distinção pode ou não implicar a intenção consciente de se distinguir das pessoas “comuns” (Bourdieu 2010, 82).

5. A *nova* Tuna Souselense – um percurso de duas décadas rumo ao centenário: contextos e protagonistas

Este capítulo tem como objetivo documentar e discutir a ação da Tuna Souselense entre 1989, ano em que começou a projetar-se a sua reorganização, e 2010, ano em que esta associação musical comemorou o seu centenário.

Começo por descrever uma audição dos alunos da escola de música da Tuna Souselense. Como desenvolverei, a criação desta escola determinou o ponto de partida para a reativação do grupo musical extinto em 1942. O segundo subcapítulo analisa a criação da mencionada escola de música, através da qual um grupo de descendentes de antigos tunos projetou a reativação da instituição, implicando os seus filhos na construção da *nova* Tuna Souselense. O terceiro subcapítulo explora o processo de formalização da tuna como associação com existência jurídica, analisando esta iniciativa no quadro do *boom* associativo espoletado pelas transformações políticas e sociais em curso no pós 25 de Abril de 1974. O subcapítulo seguinte analisa o reaparecimento da Tuna Souselense como grupo performativo.

Nas entrevistas e conversas informais com os músicos da tuna Souselense e com outras pessoas da localidade constatei que a história desta instituição é estruturada segundo os períodos de direção musical dos quatro maestros que colaboraram com a tuna desde a sua “refundação”. Por esta razão, sigo uma linha cronológica, explorando o impacte da passagem de cada um destes maestros na vida da tuna.

O estudo sustenta-se em dados que decorrem de entrevistas a diretores e a maestros da Tuna Souselense e da análise de documentos recolhidos no arquivo desta instituição, designadamente livros de atas, estatutos, fotografias, cartazes, programas de concerto, recortes de periódicos, pautas e partituras e discografia.

5.1. Um fim de tarde em Souselas

Segunda-feira, 30 de junho de 2014. Chego a Souselas cerca das 20h30 para assistir à audição de final de ano dos alunos da escola de música da tuna. A esta hora as ruas estão quase desertas. O sossego deste fim de tarde de verão, com uma *banda sonora* feita de latidos de cães ao longe e do onnipresente chilrear dos pássaros, apenas é interrompido de quando em quando pela passagem do comboio e pelas vozes dos locutores de telejornal, que vão escapando por janelas entreabertas.

Aproximo-me da sede da Tuna Souselense. O movimento em torno deste edifício onde, há décadas, funcionava a escola primária, contrasta com a quietude das ruas de Souselas. Parece até que a velha escola voltou a estar ativa. Dezenas de crianças brincam e correm pelo pátio, observadas pelos seus pais e avós, que conversam em pequenos grupos. Nos muros que delimitam o pátio repousam pastas de partituras, estojos com instrumentos musicais e cestos que deixam antever a refeição partilhada que se seguirá à audição.

Ao sinal da sua professora as crianças interrompem a brincadeira e entram na sede da tuna, onde já se encontram os seus colegas mais velhos, que as ajudam a afinar os instrumentos. A audição, que está prestes a começar, será realizada na sala onde, durante todo o ano, decorrem as aulas da escola de música da tuna. Esta sala, normalmente preenchida pelo mobiliário da antiga escola, foi transformada num espaço amplo. As mesas, colocadas no átrio que antecede a sala, começam a ser preenchidas com os petiscos preparados por mães e avós, que ocupam o tempo de espera trocando ideias sobre a escola de música, alternadas com receitas de culinária. Na sala ficaram apenas algumas cadeiras, destinadas ao público e aos alunos que se vão apresentar.

A audição começa pouco depois das 21h00. A maestrina da Tuna Souselense – que é também professora da maioria dos alunos da sua escola de música – dá as boas vindas aos presentes e explica que a audição que se seguirá marca o final de mais um ano letivo e tem como objetivo partilhar os resultados do trabalho desenvolvido pelos alunos com as suas famílias.

O espaço está repleto de pessoas. Nas laterais da sala, cerca de duas dezenas de alunos aguardam a sua vez de tocar perante uma assistência de cerca de 40 pessoas, maioritariamente constituída pelos pais, irmãos e avós dos alunos. À falta de cadeiras disponíveis (as que existiam foram deixadas livres para idosos e para pessoas com crianças de colo), várias pessoas assistem à audição de pé ou sentadas no chão (cf. Anexo 15).

A audição inicia-se com a atuação dos alunos mais novos da escola de música. A aluna mais nova parece ter seis ou sete anos. Em dueto com a sua professora, quatro pequenos bandolinistas apresentam pequenas melodias e exercícios que trabalharam nas suas aulas. São fervorosamente aplaudidos e orgulhosamente fotografados pelos pais.

Numa fila à direita da sala estão já três bandolinistas e uma violinista, que rapidamente ocupam os seus lugares. Patrícia Ferreira esclarece que as peças que vão ser apresentadas por estes alunos fazem parte de uma obra didática infantil do compositor alemão Marlo Strauss, intitulada *Drei Trios aus Musikalisches Bilderbuch* (*Três Trios do Livro de Imagens Musicais*)¹⁹⁰. Trata-se de um conjunto de trios para bandolim que, no entanto, foram adaptados e serão apresentados em quarteto. Às três partes de bandolim previstas na partitura original a professora adicionou uma quarta parte, que será tocada por uma aluna que começou recentemente a frequentar aulas de violino. A escrita desta parte, que utiliza apenas as cordas soltas do violino, permite que esta aluna participe na audição, apesar de se encontrar numa fase de formação muito inicial.

A audição prossegue com as obras *Mandolin Boogie*, *Picking Blues*, *1625 Samba* e *Eine Kleine Saurophonie* (*Uma pequena Saurofonia*)¹⁹¹, também da autoria de Marlo Strauss. Estas obras são interpretadas por

¹⁹⁰ As três peças que constituem esta obra musical são *Kleines Präludium* (*Pequeno Prelúdio*), *Der Drachen* (*O Dragão*) e *Der Dicke Kaiser* (*O Imperador Gordo*).

¹⁹¹ As peças que constituem esta obra são *Brontosaurus* e *Microceratops*.

trios e quartetos compostos pelos alunos de bandolim mais adiantados da escola de música, alguns dos quais fazem já parte da Tuna Souselense.

A apresentação termina com a apresentação de uma classe de conjunto constituída por quatro bandolinistas, oito guitarristas e um coro com dez elementos. Este grupo de alunos interpreta três canções, com arranjos de Patrícia Ferreira. A primeira, cantada pelo coro com acompanhamento instrumental, é *Um Mundo Ideal*, do filme *Aladino*. Seguem-se as obras *Hallelujah*, de Leonard Cohen e *Mamma Mia*, do grupo ABBA.

Alguns alunos trocam de lugares na transição entre cada uma das obras. Na passagem para a canção *Hallelujah* alguns guitarristas passam para o coro e uma guitarrista (que anteriormente tinha tocado bandolim integrada num quarteto) coloca-se ao lado da maestrina para cantar a solo. Na obra *Mamma Mia*, esta aluna regressa ao naipe das guitarras, sendo substituída por outra guitarrista, que assume o solo vocal. A passagem dos alunos por vários naves põe em evidência um modelo de ensino que privilegia uma aprendizagem musical abrangente: muitos alunos desta escola de música passam por vários instrumentos e frequentam aulas de canto. A abrangência desta formação resulta numa maior flexibilidade dos alunos, muito valorizada na Tuna Souselense, na qual pelo menos alguns destes alunos tocarão no futuro.

A audição termina com um lanche partilhado por todos os presentes que, num ambiente de grande familiaridade - muitos são, de facto, família - trocam impressões sobre o momento musical a que assistiram. Começa já a delinear-se o próximo ano letivo. Em torno da professora (que ainda não conseguiu aproximar-se da mesa), pais e mães colocam questões: *Em que dias vão ser as aulas para o ano? Então, acha que o miúdo tem jeito para a música? Vamos ver se o mais novo quer vir também em setembro... o que será melhor, guitarra ou bandolim?*

5.2. Uma tuna *em embrião* - a criação da escola de música da Tuna Souselense

A descrição acima diz respeito a uma atividade da escola de música da Tuna Souselense. Esta escola esteve na génese da reativação da associação, que começou a esboçar-se no final da década de 1980. Segundo Isabel dos Santos, uma das mentoras da criação desta escola, a “refundação” da Tuna Souselense visou homenagear as figuras que a tinham constituído antes do interregno iniciado em 1942:

Como eu ouvia tanta vez a falar na tuna, e quando se falava com eles [com os antigos tunos], o brilho deles era tal que um dia disse na brincadeira: “Eh pá, qualquer dia há de haver tuna outra vez!”. Isto começou a ser uma ideia que eles próprios [discutiam] quando se juntavam. E eu notei que ia dar vida àquela gente. Para além de estar sensível, porque [alguns ex-tunos] da família do meu marido estavam vivos e falavam muito da tuna, um dia juntámo-nos e pensámos assim: “Está na altura de dar vida a isto”. Isto ainda foi em 1989 (entr. Isabel Santos 2014).

Em 1989 um grupo de familiares de antigos tunos¹⁹² mobilizou-se para criar a “escola de música da tuna”, ponto de partida para a constituição de um grupo performativo:

De 1989 até 1991 nós organizámos uma comissão de pais. Éramos cinco, começámos a juntar os filhos e aquilo foi uma brincadeira. Os meus filhos, e os filhos de cada um. Fomos para a escola primária antiga e arranjámos um professor, que era marido de uma funcionária que trabalhava com o Vítor [marido da entrevistada], o Luís Batalha (entr. Isabel Santos 2014).

A citação acima evidencia a capacidade de atuação de um grupo de pessoas que, para além do já mencionado tributo aos “antigos tunos”, visou possibilitar a formação musical dos seus filhos. A iniciativa traduziu-se na reivindicação de um espaço¹⁹³ junto do poder autárquico local, no aproveitamento dos recursos disponíveis (o mobiliário da antiga escola primária) e no acionamento de redes de relações pessoais para contratar um professor de música e angariar alunos para a escola (c.i. Isabel Santos 2016). De acordo com Isabel dos Santos os primeiros alunos da escola de música da tuna foram os filhos dos seus impulsionadores. Numa fase inicial todos os alunos, com idades compreendidas entre os 7 e os 16 anos, eram netos de antigos tunos (entr. Isabel Santos 2014). Dois anos depois da sua fundação a “escola da tuna” servia um público mais vasto. Ainda assim, o número de descendentes de antigos tunos continuava a ser significativo:

[...] eu cheguei a ter 28 [alunos]. Já se começou... uns a chamar os outros, não é? Metade deles eram netos de ex-tunos [consulta uma lista de alunos]. Existem aqui Cações, existem aqui Venturas, existem aqui Marques... portanto, destes 28, eu posso dizer-lhe que mais de metade eram netos de ex-tunos (entr. Isabel Santos 2014).

A “escola da tuna” iniciou a sua atividade sob a orientação pedagógica do professor Luís Batalha, responsável pela lecionação de aulas de iniciação musical (entr. Isabel Santos 2014). Inicialmente, e como acima mencionei, as aulas decorreram numa das salas da antiga escola primária de Souselas. Contudo, e segundo Isabel dos Santos, a ocupação deste espaço não foi consensual:

Entretanto começou a haver aquelas tricas... estão a ocupar... têm de dar dinheiro pelo menos para a luz... E houve um dos pais que disse: “não senhor, porque é que nós havemos de pagar se isto é um bem público? Isto vai dar frutos...”. E então fomos para a garagem de um dos pais. Isto de 1989 a 1991 funcionou assim, na garagem. O professor Luís Batalha dava aulas lá (entr. Isabel Santos 2014).

¹⁹² Deste grupo faziam parte Isabel dos Santos, Rolando Rodrigues, António Ventura dos Santos, António Manuel Cação e Sérgio Cação (entr. Isabel Santos 2014).

¹⁹³ Refiro-me a uma das salas do edifício no qual funcionou a antiga escola primária de Souselas entre 1959 e 1983 (Pinho 2013, 372-373; 543). Este espaço foi cedido para a instalação da “escola da tuna” pela Junta de Freguesia de Souselas, em 1989, a título informal e provisório.

A garagem a que Isabel dos Santos se refere pertence a António Ventura dos Santos, filho de Adelino Ventura dos Santos, clarinetista da “antiga tuna” e subscritor dos estatutos de 1939. Foi neste espaço, cedido a título gratuito, que a “escola da tuna” passou a desenvolver as suas atividades. Uma das alunas desta escola era Patrícia Ferreira, atual [2018] maestrina da Tuna Souselense:

Lembro-me... tinha oito anos, foi quando a tuna voltou a ser tuna, porque antes dessa altura esteve muitos anos inativa. Comecei com oito anos, portanto... em 1989, por aí. Tinha oito anos quando comecei. Aprendi... formação musical, lembro-me que era na garagem do Tonito Batata [alunha de António Ventura dos Santos]. Giríssimo, porque as pessoas que voltaram a erguer a tuna não tinham um local para termos aulas. E entretanto havia um senhor, que também pertencia à direção, que tinha lá uma garagem livre (entr. Patrícia Ferreira 2014a).

5.3. A formalização da associação Tuna Souselense

A associação Tuna Souselense foi formalmente reativada por iniciativa de um grupo de 25 pessoas que se reuniu pela primeira vez a 23 de outubro de 1990 (LATS 23/10/1990). Logo no dia seguinte foi nomeada uma comissão instaladora composta por 43 pessoas, na sua maioria músicos ou familiares de músicos da “antiga tuna” (LATS 24/10/1990; entr. Isabel Santos 2014). Na posse dos estatutos originais da Tuna Souselense (requeridos ao Governo Civil de Coimbra), esta comissão convocou uma Assembleia Geral que, a 3 de novembro de 1990, elegeu os órgãos gerentes da associação (LATS 03/11/1990). A Direção saída desta reunião foi composta por Rolando Rodrigues (presidente), Isabel dos Santos (secretária) e António Ventura dos Santos (tesoureiro), todos eles familiares de ex-tunos e impulsionadores da criação da escola de música da tuna, em 1989.

Entre 1990 e 1991 a Tuna Souselense continuou a promover a sua escola de música. Para além das aulas de iniciação musical foi criada uma “classe de aprendizagem de instrumentos de corda” (LATS 07/02/1991) a cargo de Manuel Abreu¹⁹⁴, que lecionava aulas de guitarra, bandolim e cavaquinho (entr. Patrícia Ferreira 2014a). Foi nesta escola que a atual maestrina da tuna iniciou a aprendizagem do bandolim, após frequentar, durante alguns meses, aulas de guitarra:

[...] aquilo [o bandolim] tornou-se, para mim, um vício. Eu ia para a escola a pensar que tinha de vir da escola e que tinha de aprender a tocar aquilo. Portanto eu comecei a tocar bandolim já não me

¹⁹⁴ Abreu, Manuel (n. Cáceres, Espanha, 27 de Set. 1943). Iniciou os seus estudos musicais aos oito anos de idade, na Casa Pia de Lisboa, instituição na qual frequentou o Curso Industrial. Integrou a Banda de Música desta instituição como trompetista e chefe de naipe. Após a conclusão dos seus estudos fez parte da Filarmónica da Sociedade Musical União do Beato, do Coro da Academia de Amadores de Música de Lisboa (então dirigido por Fernando Lopes-Graça) e do Coro do Teatro Nacional de S. Carlos. Após fixar-se em Coimbra formou o grupo de música tradicional Quarteto Mondego. Integrou também o Grupo de Cordas e Cantares do Ateneu de Coimbra e a tocata do Grupo Folclórico da Casa do Pessoal da Universidade de Coimbra. Dirigiu a Tuna Souselense e os grupos de música popular da Associação Cultural e Recreativa do Areeiro, da paróquia de Trouxemil, da Casa do Pessoal das Finanças de Coimbra e do Grupo de Cantares de Condeixa. Lecionou nas escolas de música da Casa do Povo de Penacova e do Centro Cultural e Recreativo das Carvalhosas. Colabora frequentemente com grupos folclóricos e de música popular portuguesa. Fundou o Grupo de Cordas Allegro, que dirigiu entre 1995 e 2010 (entr. Manuel Abreu 2016).

lembro em que mês, mas sei que passado dois meses, dois meses e pouco, a tuna tinha um concerto, e eu já fui tocar bandolim (entr. Patrícia Ferreira 2014a).

Nos seus primeiros anos a “escola da tuna” subsistiu a expensas dos pais dos alunos (entr. Isabel Santos 2014), que estabeleceram o pagamento de uma mensalidade para garantir a remuneração dos professores. No início da década de 1990 a direção da Casa do Povo de Souselas criou outra escola de música¹⁹⁵, a qual contou com o apoio do pároco local (*idem*; entr. Armando Cação, 2013). O surgimento desta escola veio a refletir-se na redução do número de alunos da escola da tuna:

Nós não tínhamos fundos, porque começámos com 28 alunos e de maio até dezembro acabámos por ter só 14. Fomos reduzindo, porque não tínhamos subsídio nenhum, as pessoas tinham de pagar, alguns também não gostavam muito... mas conseguimos manter. E fomos até à Casa do Povo, para ver se nos auxiliavam. Pedimos uma reunião. Queríamos ver se tínhamos alguma autonomia, pelo menos para pagar ao professor. E a Casa do Povo... em princípio a filosofia seria promover e apoiar qualquer coletividade que viesse a surgir. Exigência que nos fizeram: passa a ser “Tuna Souselense da Casa do Povo de Souselas”. E eu, como a Tuna Souselense era a Tuna Souselense, havia um precedente, disse: “não é pelo nome que vocês deixam de apoiar. Eu não concordo que se chame “Tuna Souselense da Casa do Povo de Souselas”. E justifiquei: o nome é “Tuna Souselense”, nós começámos por reativar a tuna, e é assim que ela se vai chamar. Quezílias na reunião... e nós fomos para a garagem (entr. Isabel Santos 2014).

Face às dificuldades de financiamento da escola de música e à falta de apoio das entidades locais a que acima fiz referência, a Direção da Tuna Souselense deliberou sobre a inscrição da associação no Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores (INATEL):

[...] houve uma altura que através do INATEL, com conhecimentos que nós tivemos (e eu também estava ligada ao rancho, e fiz um estágio com o Tomás Ribas), fomos ao INATEL: “nós queremos dar vida a uma tuna, como é que nos podem ajudar”? E foi aí que o Castelo-Branco e o Tomás Ribas nos cederam alguns instrumentos. Emprestados. [...] O Tomás Ribas era o supra-máximo, em Lisboa, e cá em Coimbra eram o João Fernandes e o Castelo-Branco, que era colega do meu marido. Pronto, reuniões atrás de reuniões, e eles emprestaram-nos uns cavaquinhos e umas violas. Entretanto eu comprei uma viola à minha filha, o Tonito também comprou uma viola, o outro comprou... e [os alunos] tinham instrumentos próprios. O INATEL deixou-nos estar [com os instrumentos] mas tivemos de nos filiar. É por isso que aparecem os estatutos em 1991 (entr. Isabel Santos 2014).

¹⁹⁵ Não foi possível averiguar o ano de fundação desta escola de música. De acordo com a informação vertida numa ata da assembleia geral da Tuna Souselense, esta escola estava ativa em 1992 (LATS, 27/11/1992). Nesta assembleia um dos sócios da tuna foi incumbido de auscultar a Direção da Casa do Povo de Souselas acerca de uma eventual fusão de ambas as escolas (*idem*).

Na sequência dos contactos com Tomás Ribas¹⁹⁶ e com os representantes do INATEL em Coimbra, a Tuna Souselense foi filiada no INATEL em 1991¹⁹⁷, adotando novos estatutos¹⁹⁸. De acordo com Isabel dos Santos, o apoio deste instituto nacional foi determinante para garantir a continuidade do funcionamento da escola de música:

Houve uma altura que nós sentimos que havia necessidade de ter algo mais por trás, porque estávamos a ver que as coisas começavam a falhar em termos monetários. O INATEL foi quem nos acarinhou. [...] O INATEL foi um suporte para nós. Para além do subsídio, tínhamos os instrumentos, que utilizámos durante muitos anos. [...] Nos festivais também davam alguma quantia, na altura 100 contos, 50, não me lembro... a Junta começou também a subsidiar na altura dos festivais. Era nessa altura que as pessoas às vezes até davam... não se pagava entrada, era sempre entrada livre, e as pessoas por vezes davam alguma coisa. A subsistência foi assim, e nós conseguimos andar! (entr. Isabel Santos 2014).

5.3.1. Um breve retrato do *boom* associativo em finais do século XX – transformações políticas, sociais e financeiras

A “refundação” da Tuna Souselense não constituiu um fenómeno isolado: inseriu-se num período histórico marcado pela profusão de associações em Portugal, que importa contextualizar.

Na pesquisa que desenvolvi não encontrei estudos de âmbito nacional que permitam quantificar as associações musicais fundadas nas últimas décadas do século XX¹⁹⁹. Contudo, vários estudos temáticos caracterizaram as associações no que respeita à sua data de fundação. Destaco, pela sua amplitude, um levantamento de dados realizado em 2007 pela Confederação Portuguesa de Coletividades de Cultura,

¹⁹⁶ Tomás Ribas (n. Alcáçovas, Viana do Alentejo, 20 Jun. 1918; m. Lisboa, 21 Mar. 1999) foi folclorista, professor, etnólogo e crítico de teatro e dança. Em 1973 assumiu o cargo de diretor do Gabinete de Etnografia da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT). Após a revolução de 1974 a FNAT foi convertida no atual INATEL. Com a entrada de novos diretores e colaboradores para este organismo público, o projeto de reestruturação do Gabinete de Etnografia encetado por Tomás Ribas sofreu algumas alterações. Incompatibilizando-se com M. Giacometti, então colaborador deste gabinete, demitiu-se do cargo, que viria a retomar em 1986. Entre 1986 e 1996 impulsionou a criação de uma hemeroteca e de um arquivo bibliográfico, fotográfico, filmográfico e musical ligados à etnografia e ao folclore. Implementou “estágios de reciclagem” para ranchos folclóricos (visando a formação em diversos aspetos da cultura expressiva representados pelos grupos) e cursos de formação para músicos e regentes de bandas filarmónicas. No que respeita ao apoio financeiro deu continuidade à política de subsídios instituída desde a criação da FNAT, em 1935, e que contemplava todo o tipo de agrupamentos tradicionais e bandas filarmónicas (Sardo 2010, 1113-1115).

¹⁹⁷ Após deliberação em Assembleia Geral (LATS 30/01/1991), a associação foi filiada no INATEL a 22 de maio de 1991 com a designação “Centro de Cultura e Desporto Tuna Souselense” (LATS 07/12/1991).

¹⁹⁸ Estes estatutos determinam que a finalidade da associação é a “promoção do aproveitamento dos tempos livres dos associados da Tuna e seus familiares” (ECCDTS, art.º 2º). Para esse efeito, elencam um conjunto de iniciativas previstas, nomeadamente a realização de conferências e palestras culturais, a organização de cursos de formação cultural, a criação de bibliotecas, a orientação de visitas de estudo, passeios, excursões, viagens e manifestações de carácter cultural e recreativo, a criação de agrupamentos artísticos, a realização de sessões culturais e recreativas, festas, audições musicais e radiofónicas, espetáculos de teatro e cinema e o fomento de atividades no âmbito da educação física (*idem*, art.º 3º).

¹⁹⁹ O primeiro inquérito de âmbito nacional dirigido às associações de cultura e recreio foi realizado em 1995 pelo Instituto Nacional de Estatística (INE 1998,3). Todavia, o relatório que resultou deste inquérito não oferece dados sobre a data de fundação das associações.

Recreio e Desporto (CPCCRD)²⁰⁰, que revela que 45% das associações filiadas nesta confederação foram constituídas entre 1974 e 2007 (Leitão *et al.* 2009, 78). No que respeita a associações musicais salienta-se um inquérito realizado em 1999 pelo Instituto de Etnomusicologia (INET-md), com a colaboração do Observatório das Actividades Culturais (OAC). O relatório que resultou da aplicação deste inquérito traça um perfil dos grupos de música tradicional²⁰¹ em Portugal no final do século XX e evidencia um aumento expressivo na criação de grupos musicais após 1974. Com efeito, 70,4% dos grupos que responderam a este inquérito foram fundados entre 1975 e 1994 (Castelo-Branco *et al.* 2003, 89).

Os estudos a que acima fiz referência variam quanto ao seu recorte temático, ao período temporal abrangido, ao tipo de associações inquiridas e à extensão da amostra. Contudo, ambos assinalam um incremento significativo de associações após 1974.

Simão Leitão relaciona este “fluxo associativista” com as profundas transformações em curso em Portugal após o derrube do regime estado-novista (Leitão *et al.* 2009, 78). Este autor sustenta que os anos que se seguiram à revolução de Abril de 1974 foram marcados pela consciencialização política da sociedade portuguesa e pela crescente participação dos cidadãos no espaço público (*idem*, 80-82). Leitão assinala ainda que o fim da vigilância e do condicionamento exercidos sobre o associativismo popular independente durante o período de ditadura contribuiu para impulsionar a emergência de um elevado número de associações (*idem, ibidem*). Segundo o autor que venho a citar, o *boom* associativista verificado nas últimas décadas do século XX teve o seu apogeu já na década de 1980, altura a partir da qual a situação demográfica portuguesa começou a estabilizar e o universo associativo nacional iniciou “um processo de crescente maturação, longe da pressão e da improvisação iniciais, e que culminará, finalmente, com o progressivo reconhecimento formal das entidades associativas como efetivos agentes de desenvolvimento e integração” (*idem, ibidem*).

A expansão do universo associativo português no último quartel do século XX beneficiou também de transformações significativas nos planos legislativo e institucional. No âmbito legislativo destaca-se a publicação da “lei do direito de livre associação”, que rompeu com as disposições oficiais em vigor durante o regime ditatorial²⁰²:

O direito à livre associação constitui uma garantia básica de realização pessoal dos indivíduos na vida em sociedade. O Estado de Direito, respeitador da pessoa, não pode impor limites à livre constituição de associações, senão os que forem directa e necessariamente exigidos pela salvaguarda de interesses superiores e gerais da comunidade política. No processo democrático em curso, há que

²⁰⁰ Este estudo sustenta-se nos resultados de um inquérito ao qual responderam 2632 associações de vários tipos: ‘associação de bombeiros’ (1,5%), ‘banda filarmónica’ (4,2%), ‘clubes desportivos’ (11,9%), ‘colectividade de cultura, recreio e desporto’ (71,9%), IPSS (5%) e ‘outro tipo de associação’ (5,4%). A tipologia mais representada é “colectividade de cultura, recreio e desporto”, na qual se incluem as tunas.

²⁰¹ O termo genérico ‘grupos de música tradicional’ designa, neste estudo, “grupos que representam a música, a dança e os trajes da sua localidade, região ou país” (Castelo-Branco *et al.* 2003, 73).

²⁰² O Decreto-Lei n.º 594/74 revoga a lei 1901, de 21 de maio de 1935, e o Decreto-Lei 39660, de 20 de maio de 1954, que estabeleciam o controlo administrativo das associações pelo Estado Novo.

suprimir a exigência de autorizações administrativas que condicionavam a livre constituição de associações e o seu normal desenvolvimento. O direito à constituição de associações passa a ser livre e a personalidade jurídica adquire-se por mero acto de depósito dos estatutos (Decreto-Lei n.º 594/74 de 7 de novembro).

Ao romper com a política de cerceamento do associativismo popular vigente no quadro do regime ditatorial, a ratificação do livre direito de associação poderá ter estimulado a organização dos cidadãos em associações independentes. Este reconhecimento político e legal foi acompanhado da simplificação do processo de obtenção de personalidade jurídica, a qual contribuiu para dotar os cidadãos de uma maior autonomia no que respeita à criação de novas associações.

Às alterações no plano legislativo acima referidas corresponderam transformações significativas ao nível institucional, nomeadamente no que respeita à FNAT. Com o advento da democracia esta estrutura corporativa de âmbito nacional - cuja influência se alastrava à maioria das localidades portuguesas através das suas delegações e unidades primárias - perdeu o monopólio da organização das atividades culturais da população portuguesa. A conversão da FNAT em INATEL, em 1975, dotou esta instituição de uma nova imagem perante a sociedade, sinalizando uma intenção de distanciamento relativamente ao seu passado hegemónico. Todavia, esse *corte* total com o passado apenas foi concretizado no plano legal em 1979, com a aprovação dos estatutos do INATEL (DL 519-J2/79), que apontam a “criação e desenvolvimento de agrupamentos artísticos” como uma das atribuições do novo instituto. Na revisão estatutária realizada dez anos depois, em 1989 (Decreto-Lei 61/89), o INATEL assumiu não só uma função consultiva (através da prestação de apoio técnico às coletividades filiadas), mas também um papel ativo no que respeita à concessão de apoios financeiros (*idem*, art.º 65).

Este alargamento das atribuições do INATEL não é despiciendo. Tal como revela o estudo de caso dedicado à Tuna Souselense, a filiação das associações independentes neste instituto nacional passou a ser percecionada não como uma imposição estatal (como sucedia com a FNAT desde 1950), mas como uma oportunidade de acesso a recursos financeiros e materiais (instrumentos musicais, por exemplo) e de inscrição numa rede de associações em expansão à escala nacional.

As transformações políticas, sociais e económicas em curso nas décadas que se seguiram à implantação do regime democrático repercutiram-se também ao nível das administrações locais. De acordo com um estudo recente da autoria de Maria do Rosário Pestana e Jorge Castro Ribeiro as autarquias passaram, nesta altura, a dispor de dotações crescentes no Orçamento do Estado, “tendo agora capacidade para gerir os seus recursos e enquadrar nas suas políticas as solicitações dos diferentes agentes locais” (Pestana e Ribeiro 2013, 48).

A progressiva autonomia dos órgãos de poder local viabilizou a intervenção financeira de Câmaras Municipais e Juntas de Freguesia no plano cultural. Idalina Conde identifica nas últimas décadas do século XX uma tendência de descentralização cultural de iniciativa autárquica (Conde 2003, 64). Esta

socióloga sustenta que o suporte financeiro dos poderes autárquicos correspondeu à intenção de constituir, “nas margens da periferia ou quase-periferia, campos culturais locais entrecruzando os seus agentes e recursos [...] com a translocalidade dos chegados por circuitos de difusão e itinerância” (*idem, ibidem*). Segundo Idalina Conde, em meados da década de 1990 a administração local cobria já cerca de 54% do financiamento público da cultura (Conde 2003, 65). O inquérito realizado em 1999 pelo INET-md e pelo OAC (que, como acima referi, se centrou exclusivamente nos grupos de música tradicional) evidenciou a centralidade das autarquias no que respeita à concessão de apoios financeiros: 82,2% das entidades que participaram neste estudo afirmaram receber apoios das autarquias, ao passo que apenas 4,9% declararam apoios do Ministério da Cultura²⁰³ (Castelo-Branco *et al.* 2003, 118).

Acompanhando a crescente participação dos cidadãos no espaço público (Leitão *et al.* 2009, 80-82), o alargamento da base de financiamento das atividades culturais locais que acima descrevi contribuiu para o *boom* do associativismo observado nas últimas décadas do século passado²⁰⁴. Ao financiamento concedido pelo INATEL, pelas administrações locais e por outras entidades somou-se, a partir de 1987, o apoio de empresas, na sequência dos estímulos fiscais previstos na lei de Mecenato cultural então aprovada (Conde 2003, 65).

Nos primeiros anos após a sua “refundação” a associação Tuna Souselense subsistiu graças aos contributos dos pais dos alunos da sua escola de música e ao apoio do INATEL. Como adiante documentarei, o apoio das entidades autárquicas (Junta de Freguesia de Souselas e Câmara Municipal de Coimbra) e de empresas locais apenas se concretizaria depois de 1992, ano em que a “nova tuna” se apresentou publicamente.

5.4. Representações da memória - o regresso ao palco da Tuna Souselense

O apoio do INATEL, concretizado através da doação de verbas e do empréstimo de instrumentos musicais²⁰⁵, permitiu à recém-instituída associação investir na formação de instrumentistas, tendo em vista a criação de um grupo performativo. A filiação neste (então) instituto público veio também facilitar a inscrição da Tuna Souselense numa rede de associações à escala nacional e, consequentemente, a divulgação do trabalho realizado pela tuna e as possibilidades de intercâmbio com outros grupos musicais.

²⁰³ Esta discrepância de apoios concedidos pelas autarquias *versus* Estado Central é, contudo, atenuada pela intervenção de entidades de âmbito nacional como o INATEL (36,6%) ou o Instituto Português da Juventude (12,9%) e de estruturas de âmbito regional, como as Regiões de Turismo (12,4%) e os Governos Cívicos (30,7%) (Castelo-Branco *et al.* 2003, 118).

²⁰⁴ Não é de excluir a hipótese que, na sequência do alargamento das possibilidades de financiamento e da diversificação das entidades financiadoras, grupos musicais já existentes tenham aprovado estatutos, no sentido de obter personalidade jurídica e aceder a apoios financeiros.

²⁰⁵ Em 1992 o INATEL cedeu à Tuna Souselense onze instrumentos de corda, numa Gala promovida na Figueira da Foz (LATS 27/11/1992).

A “nova tuna” apresentou-se publicamente pela primeira vez em Souselas a 10 de maio de 1992, sob a direção musical de Manuel Abreu. A estreia da Tuna Souselense foi anunciada pela imprensa regional (cf. Anexo 16), que destacou o regresso do grupo aos espetáculos “após um interregno de 53 anos” (*Diário de Coimbra* de 29 de abril de 1992, 7). Esta notícia assinala a “revitalização do grupo” fundado em 1910 e anuncia a comemoração dos seus “82 anos de vida”, enfatizando uma suposta continuidade entre o grupo extinto em 1942 e a “nova tuna” (*idem, ibidem*).

Com efeito, o grupo musical que se apresentou ao público em 1992 era considerado pelos seus impulsionadores como legítimo herdeiro da “antiga tuna”. A ideia de “refundação” da Tuna Souselense - presidida, como acima referi, pela intenção de homenagear os seus “fundadores” - foi posta em prática por descendentes de “antigos tunos”, os quais projetaram na geração seguinte, a dos seus filhos, a missão de preservar e dar continuidade a uma instituição considerada representativa do “património cultural de Souselas” (*Diário de Coimbra* de 29 de abril de 1992, 7).

Esta noção de continuidade com o passado espelhou-se na comemoração do 82.º aniversário²⁰⁶ de uma tuna que, na realidade, teve uma atividade de pouco mais de três décadas, pontuadas por vários períodos de inatividade, como descrevi no capítulo anterior. A meu ver, a *omissão* de um interregno de cerca de meio século contribuiu para reiterar uma ideia de continuidade simbólica com o passado da instituição e dos seus fundadores. A intenção de estabelecer um elo com o passado da instituição refletiu-se também ao nível do instrumentário, do repertório musical e dos símbolos da tuna, como explicitarei de seguida.

No que respeita ao instrumentário, os promotores da “nova tuna” favoreceram, desde a criação da escola de música, o ensino e a divulgação de cordofones (LATS 07/02/1991), opção que lhes permitiu replicar a formação instrumental da “tuna dos fundadores” (vd. figura 8).

Quanto ao repertório musical, o artigo do *Diário de Coimbra* a que acima fiz referência exprime o propósito de “reconstituir vários temas originais e músicas da altura da fundação da tuna” (*Diário de Coimbra* de 29 de abril de 1992, 7). A este respeito Isabel dos Santos revelou que, aquando da criação da escola de música, os seus promotores iniciaram um processo de recolha de obras musicais como o *Hino da Tuna Souselense* junto dos antigos tunos²⁰⁷ (entr. Isabel Santos 2014). Segundo esta mentora da refundação da tuna, o interesse pela recuperação do repertório *original* prendeu-se com a intenção de homenagear os ex-tunos, possibilitando-lhes assistir à apresentação de obras musicais tocadas pela “antiga tuna”:

²⁰⁶ Em março de 1991 os alunos da escola de música da tuna apresentaram-se publicamente pela primeira vez nas instalações da Junta de Freguesia de Souselas, no âmbito da “Jornada Comemorativa do 81.º aniversário da Tuna Souselense” (AC-TS), o que revela que a ideia de continuidade com o passado estava já presente na *fase embrionária* desta associação.

²⁰⁷ Em 1992, ano da primeira apresentação da “nova tuna” estavam ainda vivos oito dos membros fundadores da Tuna Souselense (entr. Isabel Santos 2014; *Diário de Coimbra* de 29 de abril de 1992, 7).

[...] também lhes queríamos dar esse prazer, que eles quando estivessem num festival conseguissem ouvir coisas que eles chegaram a tocar [...]. O *Hino da Tuna*, por exemplo, a minha mãe e a minha sogra ainda o cantavam! (entr. Isabel Santos 2014).

Os testemunhos dos impulsionadores da reativação da Tuna Souselense evidenciam também a centralidade atribuída aos símbolos da “antiga tuna”²⁰⁸. Com efeito, a associação foi constituída à luz dos primeiros estatutos da associação (LATS 03/11/1990). A importância conferida ao passado da instituição revelou-se também na defesa da denominação “Tuna Souselense”. Como atrás expliquei, a intenção de preservar o nome original prevaleceu sobre a possibilidade de assegurar um espaço adequado para os ensaios e angariar apoios por parte da Casa do Povo local (entr. Isabel Santos 2014). As atas da associação revelam também a preocupação em recuperar a bandeira²⁰⁹ original da tuna, datada de 1910 (LATS 27/11/1992). Juntamente com outros objetos-símbolo, como a “fotografia dos fundadores”, os estatutos de 1939, a pauta do *Hino da Tuna Souselense* e alguns instrumentos musicais de antigos tunos, esta insígnia foi exposta nas primeiras apresentações públicas da “nova tuna” (vd. Anexo 17).

Na minha opinião, a adoção destes objetos como símbolos visou mitigar os efeitos da descontinuidade da ação da tuna. O “restabelecimento” da antiga Tuna Souselense dependia do conhecimento da atividade desenvolvida pelas figuras que a constituíram nas primeiras décadas do século XX. Todavia, após um interregno de cerca de cinco décadas, a maioria dessas figuras tinha já desaparecido e, com elas, as memórias baseadas nas suas vivências pessoais. O historiador Pierre Nora sustenta que a ausência destas “memórias vividas”, geradoras de uma ambiência que designou por *milieux de mémoire*, está na base da sua substituição por *lieux de mémoire*, objetos e ações que concorrem para a materialização da memória (Nora 1989, 7).

Segundo Pierre Nora os *lieux de mémoire* visam preservar uma ideia de continuidade com o passado, representando experiências que, de outro modo, desapareceriam com as pessoas que as viveram (Nora 1989, 23). Nora salienta que os *lieux de mémoire* não são meros objetos históricos, mas representações que surgem do reconhecimento da inexistência de uma memória espontânea: de modo a preservar eles com o passado, a memória tem de ser deliberadamente estimulada através, por exemplo, da criação de arquivos e da comemoração de datas significativas (*idem*, 12). De acordo com Nora, sem “vigilância

²⁰⁸ Refiro-me a objetos simbólicos como a “fotografia dos fundadores”, pautas e instrumentos da fase primeva da tuna, os estatutos originais da instituição e a bandeira, ou seja, os *fragmentos de memória* apresentados e discutidos no capítulo anterior.

²⁰⁹ Após a cisão da tuna, no início da década de 1940, a bandeira da Tuna Souselense (cf. Anexo 10) foi guardada por um grupo restrito de pessoas, circulando apenas entre os ex-tunos e seus descendentes diretos. Segundo Armando Cação esta insígnia foi disputada entre as direções da Tuna Souselense e da Casa do Povo de Souselas que, na sequência da criação de uma escola de música no início dos anos 1990, pretendia formar uma tuna e utilizar a bandeira como símbolo (entr. Armando Cação 2013).

comemorativa” o decurso do tempo encarregar-se-ia de despojar os *lieux de mémoire* do seu simbolismo (*idem, ibidem*).

Os objetos que acima referi têm, na sua maioria, uma dimensão meramente funcional. Todavia, ao serem alvo de ritual e de exposição pública, são investidos de valor simbólico: o exemplar dos estatutos sublinha a antiguidade e a legitimidade da associação, a pauta representa o “primeiro maestro” da tuna, os instrumentos musicais sugerem uma ligação entre os fundadores do grupo e os novos músicos. Esta “vigilância comemorativa” (Nora 1989, 12) mantém-se na atualidade [2018], e é particularmente evidente nos eventos comemorativos do aniversário da Tuna Souselense. Colocados em lugar de destaque nesses eventos, os símbolos da instituição são revisitados e reinterpretados, contribuindo, deste modo, para preencher com memórias um *vazio* histórico de cerca de cinco décadas.

Os dados que acima apresentei sugerem que os impulsionadores da reinstituição da Tuna Souselense visaram a “invenção de uma tradição” (Hobsbawm 1983). Com efeito, ao recuperarem a denominação, o instrumentário e um conjunto de obras musicais e de símbolos do grupo musical instituído em Souselas no ano da Implantação da República, estas figuras puseram em marcha uma estratégia que logrou remeter a origem da *nova* Tuna Souselense para um período distante no tempo, de modo a conferir-lhe um passado conveniente e, por essa via, um ganho de prestígio.

5.5. O período do maestro Manuel Abreu (1992-1995) - da *refundação* a uma nova cisão

Entre 1992 e 1995 a Tuna Souselense foi composta sobretudo por crianças e jovens²¹⁰ iniciados na sua escola de música (entr. Isabel Santos 2014; entr. Manuel Abreu 2016). A “nova tuna” tomou a forma de um grupo exclusivamente constituído por cordofones²¹¹ e dedicou-se à realização de um repertório de “música tradicional portuguesa” (entr. Manuel Abreu 2016), com destaque para composições musicais associadas à prática das Fogueiras de São João²¹² (*idem*). Nesta fase o repertório da tuna foi também pontuado por música de “discos italianos” transcrita por Manuel Abreu (*idem*).

²¹⁰ Num registo fotográfico datado de 1992 (vd. figura 10) figuram o maestro Manuel Abreu (quarta pessoa, da esquerda para a direita, na fila de trás) e os 20 elementos da tuna, dos quais 16 são crianças ou jovens. A segunda bandolinista da fila da frente é Patrícia Ferreira, atual maestrina da tuna [2018], então com onze anos.

²¹¹ Na figura 10 são visíveis sete bandolins, uma bandola, quatro cavaquinhos, sete guitarras e uma viola baixo.

²¹² Sobre esta prática musical e coreográfica da cidade de Coimbra vd. o estudo de Avelino Correia (2007).



Figura 10 - Tuna Souselense. Souselas, 1992
(AP-MA)

Durante o período da direção musical de Manuel Abreu a tuna apresentou-se publicamente na freguesia de Souselas e em outras localidades do concelho de Coimbra e concelhos vizinhos (entr. Manuel Abreu 2016). Segundo o então maestro, o facto de muitos dos elementos da tuna serem menores de idade constituía uma limitação às deslocações do grupo: “[...] era complicado levarmos os miúdos para fora, para concertos, sem os pais irem” (*idem*). Esta dificuldade foi ultrapassada com a criação do grupo “Choupalinho”, por iniciativa de Manuel Abreu (cf. Anexo 18). Este grupo vocal e instrumental incluía os pais e avós dos elementos mais novos da tuna e participava habitualmente na segunda parte dos concertos, apresentando um repertório de “música popular portuguesa” (entr. Manuel Abreu 2016).

A visibilidade que resultou das apresentações públicas da Tuna Souselense conduziu ao aumento do número de alunos da sua escola de música²¹³ e permitiu aos seus dirigentes reivindicar apoios junto da autarquia. No final de 1993 a Assembleia de Freguesia de Souselas aprovou formalmente um protocolo de cedência de uma das salas do edifício da antiga escola primária à Tuna Souselense (Pinho 2013, 543).

Visando a divulgação do trabalho desenvolvido pela Tuna Souselense os seus dirigentes enviaram ofícios a diversas câmaras municipais (LATS 20/03/1993) e fomentaram a participação do grupo em programas de rádio²¹⁴ e de televisão. Na entrevista que me concedeu Manuel Abreu sustentou que uma apresentação, em 1995, no programa *Minas e Armadilhas* da então recém-criada estação televisiva SIC

²¹³ Em 1993 o número de alunos da escola de música da tuna ascendia a 53, notando-se uma maior adesão de alunos residentes em localidades adjacentes a Souselas (LATS 20/03/1993).

²¹⁴ A 30 de novembro de 1994 a tuna participou na gravação de um programa de rádio nas instalações da RDP Centro, em Coimbra, o qual foi posteriormente difundido por esta estação (LATS 25/11/1994; entr. Manuel Abreu 2016).

(cf. Anexo 19) esteve na base de um conflito entre si e a Direção da associação. Segundo o antigo maestro, este conflito determinou a sua desvinculação da tuna:

Qual foi o problema? Só houve um problema: é que o grupo ainda não estava a cem por cento. Não estava. E eu sou muito rigoroso. Ou está bom, ou não há concertos para ninguém. E houve um convite. Um convite, quer dizer... havia um programa na SIC, chamava-se “Minas e Armadilhas”. E apareciam lá grupos. E a direção da Tuna Souselense lembrou-se de levar a tuna lá. Era fácil, era só inscreverem-se! Depois vieram-me dizer: “olhe, nós inscrevemo-nos e fomos aceites, podemos lá ir no dia não sei quê”. “Então e vão assim, sem me dizerem nada, como é que é? O grupo não está em condições, e além disso eu não concordo com aquele tipo de programa, tenho vergonha de ir para um programa daqueles”. [...] Na semana seguinte: “ó maestro, nós decidimos em reunião de direção arranjar um maestro que nos vá dirigir lá à SIC, já que o senhor não quer ir”. “Tudo bem, eu agora tomo a atitude que entender”. Na semana seguinte, no ensaio... cheguei lá e disse: “face ao sucedido, peço a demissão a partir deste momento”. E pronto. Vim-me embora (entr. Manuel Abreu 2016).

Após renunciar às suas funções como maestro da Tuna Souselense Manuel Abreu fundou o Grupo de Cordas Allegro²¹⁵, inicialmente constituído por cerca de dez jovens tunos que optaram por acompanhar o seu professor. O aparecimento deste grupo conduziu a uma (nova) cisão da Tuna Souselense, exposta da seguinte forma pela sua maestrina:

Levou metade dos músicos com ele! Nós ficamos com metade dos músicos aqui, tivemos de chamar pessoas, tivemos que fazer ver... algumas pessoas perceberam o quão errado ele estava e por isso é que teve de se ir embora. Houve pessoas que ficaram do lado da tuna. E as pessoas que ficaram do lado dele foram com ele! Nós estamos a falar de mais de metade dos bandolins, percebes? (entr. Patrícia Ferreira 2014a).

A dissidência de um número significativo de instrumentistas teve como consequência o declínio da atividade musical e pedagógica desenvolvida pela Tuna Souselense (LATS 03/02/1996). Acresce que a diminuição do número de sócios e dos alunos que frequentavam a escola de música da tuna refletiu-se na redução das receitas obtidas através da cobrança de quotas e mensalidades, conduzindo ao agravamento da situação financeira da associação.

5.5.1. Consonância e dissonância – associativismo musical e conflito

O associativismo musical voluntário é comumente apontado como modelo de convivialidade e participação coletiva e como espaço privilegiado de construção de relações interpessoais. No entanto,

²¹⁵ O Grupo de Cordas Allegro (GCA) foi criado em 1995. Composto por ex-elementos da Tuna Souselense, começou por ensaiar no Centro de Apoio Social de Souselas. Entre 1997 e 2001 o GCA esteve sediado no Centro Cultural de São Martinho do Pinheiro, na Freguesia de Souselas. Em 2001 desvinculou-se desta instituição e construiu sede própria num terreno cedido pela Junta de Freguesia. Entre 1995 e 2010, ano em que cessou a sua atividade, o GCA gravou 4 CD, participou em várias apresentações televisivas e realizou 379 concertos em Portugal, na Alemanha, em Espanha e em França (<https://sites.google.com/site/gcallegro>).

tal como ilustra o estudo de caso sobre a Tuna Souselense, as associações musicais são também palco de dissensões. Esta dimensão conflitual, frequentemente *invisível* para observadores externos às associações, está frequentemente na base da fragmentação ou dissolução de agrupamentos musicais e, inclusive, da suspensão de práticas performativas.

Num estudo recente o etnomusicólogo John O'Connell assinala que o tema 'música e conflito' só ultimamente vem conquistando interesse no âmbito dos estudos sobre música²¹⁶ (O'Connell 2010, 8). Partindo de uma revisão da literatura sobre esta matéria, O'Connell refere que a maioria dos estudos centra-se habitualmente em situações de conflito específicas, que variam não apenas em função das circunstâncias geográficas e históricas que lhes são inerentes mas também no que respeita à sua natureza, extensão e grau de intensidade (*idem*, 3; 8).

O carácter múltiplo e específico das situações conflituais espelha-se na polivalência do próprio conceito de conflito. John O'Connell sintetiza várias linhas de inquirição que, do seu ponto de vista, acentuam a dificuldade em definir o termo 'conflito' de forma consensual (O'Connell 2-4). Apesar da ausência de uma definição universal, O'Connell identifica um agente de conflito apontado de modo transversal por vários autores: a afirmação do individualismo. John W. Burton sintetiza da seguinte forma a centralidade de condutas de afirmação individual em situações de conflito:

Whatever the definition we have of conflict [...] we are referring to situations in which there is a breakdown of relationships and a challenge to norms and authorities [...] [Conflict] is due to an assertion of individualism. It is a frustration-based protest against lack of opportunities for development and against lack of recognition and identity (Burton, cit. por O'Connell 2010, 13).

Como acima documentei, a vida da Tuna Souselense foi pontuada por momentos de dissensão com um impacto significativo sobre a sua ação musical. Refiro-me à cisão que ocorreu no final da década de 1930, que determinou um período de estagnação de cerca de meio século, e à divisão verificada em 1995, apenas três anos depois da estreia da "nova tuna". Na base de ambos os conflitos estiveram, segundo as pessoas que os vivenciaram, reivindicações individuais que conduziram à quebra de relações entre os membros da associação e redundaram na fragmentação da tuna.

No capítulo anterior refleti sobre o exercício de construção da(s) memória(s) da Tuna Souselense, destacando o impacto dos momentos de dissensão na conceção de díspares memórias de grupo. As várias versões da história da tuna divergem quanto às causas que estiveram na base de conflitos internos. Todavia, apesar de percecionarem diferentemente esses conflitos, todas as pessoas que entrevistei apontaram atitudes individuais (ou de pequenos grupos) para fundamentar as cisões da tuna.

As divergências que conduziram à cisão do final da década de 1930 foram imputadas - em linha com distintas 'memórias de grupo' - à afirmação de um músico relativamente aos outros (entr. António Costa

²¹⁶ Para uma síntese temática da literatura recente sobre música e conflito, vd. O'Connell 2010, 8-9.

2011b) ou à intenção de distinção de indivíduos socialmente mais favorecidos face aos restantes (entr. Isabel Santos 2014). No que respeita à separação da tuna em 1995, ambas as partes envolvidas no conflito salientaram tomadas de posição individuais. O ex-maestro Manuel Abreu justificou a sua demissão com a excessiva imposição da presidente da Direção, ao assumir a participação da tuna num programa televisivo sem o seu prévio consentimento (entr. Manuel Abreu 2016). Por seu turno, os diretores da tuna e os músicos que nela permaneceram atribuíram a responsabilidade pela cisão do grupo ao comportamento do maestro que, valendo-se das suas competências musicais e da influência sobre os instrumentistas mais jovens, fundou o Grupo de Cordas Allegro, subtraindo à Tuna Souselense um número significativo de elementos (entr. Isabel Santos 2014; entr. Patrícia Ferreira 2014a).

As posições que acima sintetizei deixam transparecer que, quando consideradas excessivas pelos demais membros do grupo, as estratégias de afirmação de figuras individuais (ou, como sucedeu no final da década de 1930, as estratégias de diferenciação social ativadas por pequenos grupos) são incompatíveis com o regular funcionamento de instituições musicais como a Tuna Souselense. A meu ver, esta incompatibilidade decorre de um modelo de organização que, não obstante valorize a participação de todos os intervenientes, assenta na atribuição de papéis diferenciados e diferenciadores.

Neste tipo de associações o exercício do poder está implicitamente repartido por três forças: a direção, o maestro e os músicos²¹⁷. A capacidade de influência dos *vértices* desta estrutura está relacionada com os papéis específicos que cada deles desempenha. A Direção, legitimada pelo voto dos associados, é mandatada para delinear e implementar um plano de atividades e para gerir financeiramente a instituição. A autoridade do maestro decorre sobretudo dos seus conhecimentos e competências musicais e da sua capacidade de interagir com os músicos e incrementar o nível performativo do grupo. A influência do coletivo dos músicos decorre, desde logo, da sua indispensabilidade, uma vez que a existência do grupo depende da sua participação voluntária e não remunerada. O carácter voluntário e gratuito da colaboração dos músicos confere-lhes, aliás, legitimidade para apoiar ou contestar as determinações da Direção e do maestro. Tratando-se de uma entidade coletiva e, naturalmente, heterogénea, o conjunto dos músicos funciona como um *contrapeso* na relação entre maestro e Direção.

A especificidade dos papéis atribuídos à Direção, ao maestro e ao coletivo dos músicos estabelece um *equilíbrio de forças* que implica que cada uma das partes reconheça as competências das restantes. Na minha perspetiva, esse reconhecimento contribui para moderar o exercício do poder inibindo, por exemplo, eventuais intromissões do maestro na gestão financeira da instituição, ou da Direção em funções atribuídas ao diretor artístico, como a escolha do repertório, a conceção dos arranjos e as estratégias de ensaio.

²¹⁷ Em associações com uma forte implantação local a assistência às apresentações dos grupos musicais (que frequentemente coincide com o conjunto dos sócios auxiliares) pode, a meu ver, constituir-se como um *quarto poder*. Tratando-se de um estudo diacrónico não me foi possível avaliar o envolvimento da população local nos conflitos que conduziram às cisões da Tuna Souselense. Todavia, a minha experiência como maestro de um grupo similar permite-me reconhecer a capacidade de influência da população local sobre a vida das instituições musicais, sobretudo no que respeita às decisões do maestro ou de elementos da Direção.

Por outras palavras, sustento que o regular funcionamento de associações musicais como a Tuna Souselense depende da *consonância* entre os comportamentos da Direção, do maestro e dos músicos. Estratégias de afirmação individual percecionadas como *dissonantes* são suscetíveis de gerar tensões internas e, inclusive, conduzir à cisão de grupos musicais.

Estas *dissonâncias* podem, no entanto, ter um efeito reprodutivo. Como ilustra este estudo, as fragmentações da Tuna Souselense traduziram-se na emergência de novos grupos performativos, nomeadamente as orquestras-jazz Os Modestos e Danúbio Azul, no final da década de 1930, e o Grupo de Cordas Allegro, em 1995.

5.6. O período do maestro José Agante Ferreira (1995-2001)

Segundo Isabel dos Santos, e não obstante as dificuldades sentidas após a cisão da Tuna Souselense, esta associação prosseguiu a sua atividade graças ao empenho dos músicos que permaneceram neste grupo musical (na sua maioria descendentes de músicos da fase primeva da tuna) e ao dinamismo de um novo maestro:

A tuna decaiu um bocado. Nesta altura ainda ficou a minha filha, na viola, a Patrícia [maestrina da tuna em 2018], a filha do Tonito... essas ainda se mantiveram. E foi graças a essas que as coisas continuaram. Veio depois o Agante Ferreira, que estava ligado à escola do exército e dirigia a banda de Taveiro. Pronto, ele foi acarinhado, porque foi graças a ele que conseguimos vencer aquela etapa difícil (entr. Isabel Santos 2014).

José Agante Ferreira²¹⁸ assumiu a direção musical da Tuna Souselense em 1995, poucos dias após a saída de Manuel Abreu (entr. Agante Ferreira 2013). De acordo com o próprio maestro a sua colaboração com a tuna seria uma solução transitória, para garantir o cumprimento de compromissos assumidos pela associação para o verão desse ano:

Já estava há sete anos na banda de Taveiro: Filarmónica União Taveirense. E então uns amigos de lá, que eram de Souselas, disseram-me que a Tuna de Souselas precisava de um maestro. Era uma tuna pela qual eu tinha alguma afetividade, por o meu avô ter tocado lá. E por ser uma freguesia aqui pegada, e eu conhecia várias pessoas. Levou-me a ficar um pouco interessado mas... por outro lado, não, porque eu era especialista em sopros... ter de lidar com cordas... cordas dedilhadas, e de plectro, era muito difícil. O que é que eu percebia de cordas? [...] Mas eles depois conseguiram dar-me a volta,

²¹⁸ Ferreira, José Agante (n. Coimbra, 19 de Jul. 1961). Concluiu, em 1988, o curso de clarinete do Conservatório Nacional (10.º grau ao abrigo da Experiência Pedagógica de 1970). Concluiu também o Curso de Sargentos Músicos do Exército e outros cursos da Variante Música do Exército. Lecionou clarinete no Conservatório de Música de Coimbra entre 1988 e 2001. Foi clarinetista na Banda Sinfónica do Exército e em outras Bandas Militares, Sub-Chefe e Chefe da Banda Militar da Madeira e professor de Formação Musical e Acústica/Instrumentação nos cursos de música do Exército. Dirigiu a Filarmónica União Taveirense, a Filarmónica de Santa Comba Dão e a Tuna Souselense. Integrou o Grupo de Instrumentos de Sopro de Coimbra (atualmente designado Orquestra de Sopros de Coimbra), do qual foi elemento fundador (entr. Agante Ferreira 2013).

porque alegaram que o senhor Abreu tinha saído assim um bocado à pressa e a tuna já tinha serviços marcados para aquele verão. Estávamos, eu não sei precisar... maio, junho... abril, talvez. Havia atuações marcadas e a tuna, para as desmarcar... não seria fácil (entr. Agante Ferreira 2013).

A citação acima faz sobressair o trânsito de maestros entre bandas filarmónicas e tunas a que me referi no segundo capítulo. Ilustra também a centralidade das redes de relações pessoais tecidas no âmbito do associativismo musical neste processo de circulação de maestros. De acordo com Isabel dos Santos, então presidente da Direção da Tuna Souselense, o convite endereçado a José Agante Ferreira resultou de contactos encetados por um elemento da tuna que pertencia também à Filarmónica União Taveirense, dirigida por este maestro (entr. Isabel Santos 2014).

Na entrevista que me concedeu o maestro Agante Ferreira destacou que o facto de o seu avô²¹⁹ ter integrado a Tuna Souselense constituiu um fator de motivação para assumir a direção musical deste grupo. Esta circunstância evidencia a importância dos vínculos familiares neste universo de prática musical, os quais serão objeto de discussão mais adiante nesta tese.

Pese embora a inexperiência no trabalho com instrumentos de cordas assumida por José Agante Ferreira e o carácter previsivelmente temporário da sua colaboração com a tuna, este maestro manteve-se em funções até 2001, ou seja, durante cerca de seis anos. Segundo Agante Ferreira a prorrogação da sua colaboração com a tuna foi sobretudo animada pelo estabelecimento de relações de “afetividade” com os tunos:

Só que aconteceu uma coisa: o pessoal de Souselas, que eu já conhecia, e o pessoal jovem, que eram parentes, filhos, sobrinhos de pessoas amigas... começou a haver durante o verão e das atuações uma certa afetividade. E o pessoal mais novo começava a perguntar: “então, o professor agora vai-se embora?”. [...] Ao ver interesse [por parte dos músicos] eu passei daquela fase de estar um pouco receoso para um certo interesse. E passou 1996, 97, 98... já não me lembro quando é que saí, mas ultrapassei a viragem do século. 2001, talvez (entr. Agante Ferreira 2013).

O contexto de familiaridade descrito por Agante Ferreira foi frequentemente referido em entrevistas a vários músicos e elementos da Direção da Tuna Souselense:

O Agante Ferreira tinha uma boa formação. Basta ser militar, não é? Isso tinha. Era uma pessoa afável, amiga. E tinha conhecimentos de música, sim! Ele criou o grupo, digamos assim... uniu as pessoas, embora ele não fosse uma pessoa muito comunicativa, não tinha o dom da comunicação. Era muito reservado. Mas era boa pessoa. Muito boa pessoa, mesmo (entr. Fernando Sequeira 2014).

²¹⁹ José Ferreira Aguiar (n. Sargento-Mor, freguesia de Souselas, 1909). Conhecido pela alcunha “Zé Mano”, tocou clarinete na Tuna Souselense (entr. Agante Ferreira, 2013).

O Agante veio acarinhar. Ele veio quase trazido ao colo! Evidente que não lhe pudemos pagar um grande ordenado, porque a tuna vivia *assim-assim*, mas fizemos tudo para... aumentámos um bocadinho as quotas, fizemos uma campanha de sócios, passamos a ter cento e tais. E era das quotas e dos pagamentos dos miúdos que pagávamos ao professor. É por isso que o Agante é falado com algum carinho. Precisamente porque pegou numa fase má (entr. Isabel Santos 2014).

Esta sala [de ensaios] à terça-feira estava cheia de gente. Ele conseguiu manter uma escola de música durante imenso tempo! [...] mesmo com todas as dificuldades que havia, não é? E depois nós recebemo-lo todos muito bem, porque foi a nossa salvação! Se não viesse o Agante Ferreira, não sei quem viria. E não sei se a esta hora isto [a associação] não estaria fechado (entr. Patrícia Ferreira 2014a).

Para além do reconhecimento das competências musicais de Agante Ferreira os entrevistados destacaram as características pessoais deste maestro, bem como a sua capacidade de promover a coesão do grupo. Com efeito, este músico assumiu a liderança da tuna numa fase marcada por tensões internas decorrentes da cisão que atrás descrevi. Talvez por esta razão, trata-se de uma figura frequente e consensualmente mencionada pelos membros desta associação como um exemplo de dinamismo e profissionalismo.



Figura 11 - Tuna Souselense. Souselas, ca. 1995

(AF-TS)

Com a cisão de 1995 o número de músicos da tuna foi reduzido a cerca de metade. No início do período de direção de Agante Ferreira o grupo era composto por cerca de doze instrumentistas²²⁰. Perante a falta

²²⁰ Nesta fase a tuna incluía dois bandolins, uma bandola, quatro guitarras, duas flautas de bisel e “alguns cavaquinhos” (entr. José Agante Ferreira 2013; AF-TS).

de elementos, nomeadamente no que respeita a instrumentos melódicos, a Tuna Souselense socorreu-se da colaboração de músicos de outras localidades:

Quando havia concertos mais importantes a Direção convidava alguns músicos, como o Jota Vila [João Vila]. Ele agora é uma espécie de músico dos sete instrumentos. Na altura podíamos contar com ele para reforçar os bandolins. Havia também outro bandolim, um senhor de Tentúgal que trabalhava nos serviços municipalizados e que nos ajudava (entr. Agante Ferreira 2013).

De Taveiro [Filarmónica União Taveirense] vieram três alunos. Uma flauta transversal, um violino... e não sei qual era o outro. Eram três. Na altura dos festivais vinham a dois ou três ensaios antes e conseguíamos minimamente mostrar que a tuna estava viva. Pronto, o objetivo era esse (entr. Isabel Santos 2014).

Visando reunir músicos que lhe permitissem atuar de forma mais autónoma a Tuna Souselense intensificou a formação de novos elementos. Esta associação apoiou-se na sua escola de música, orientada pelo maestro Agante Ferreira que, como acima referi, não tinha formação específica em cordofones. Segundo o maestro, esta dificuldade foi superada com o apoio dos elementos da tuna:

Na escola de música corria tudo muito bem, a Patrícia estava sempre presente... uma outra senhora, que na altura ainda era jovem, Ana Isabel Santos... o senhor Joaquim acompanhava razoavelmente bem na guitarra... quando estávamos na escola de música fazíamos uma entreaduda (entr. Agante Ferreira 2013).

O testemunho de Agante Ferreira faz sobressair um sistema de ensino de tipo horizontal, em boa parte baseado na aprendizagem entre pares. Para além de estimular a interação entre os músicos já ativos na tuna e os novos alunos, este modo de ação permitiu que alguns tunos partilhassem com o seu maestro a responsabilidade pela formação musical de novos elementos. Na minha opinião esta experiência poderá também ter sido relevante na definição da carreira académica e profissional da atual [2018] maestrina da tuna, descrita por José Agante Ferreira como a instrumentista “mais avançada” deste grupo²²¹ (entr. Agante Ferreira 2013).

Sob a orientação pedagógica do novo maestro a escola de música da Tuna Souselense passou a ser frequentada não apenas por crianças e jovens, mas também por adultos (entr. Isabel Santos 2014). A abertura da escola a alunos adultos traduziu-se, nos anos seguintes, na diversificação do nível etário dos músicos da tuna. Segundo Agante Ferreira a escola de música configurou também uma oportunidade de aperfeiçoamento para os músicos que já tocavam na tuna:

²²¹ Em 1995, ano em que José Agante Ferreira assumiu a direção da Tuna Souselense e a orientação da sua escola de música, Patrícia Ferreira ingressou no Conservatório de Música de Coimbra, dando início à sua profissionalização na área da música (entr. Patrícia Ferreira 2014a).

A escola de música era também para os próprios elementos. Isto é uma coisa importante! Eu consegui mobilizar todos os elementos da tuna para irem às aulas. Geralmente a escola de música funciona para captar novos elementos, com a ajuda de dois ou três mais avançados. E isso eu tinha, mas eles iam todos: eu fazia pequenos exercícios rítmicos, eles podiam não saber as notas, mas pelo menos acompanhar ou bater com as mãos, ou com o lápis, como a gente fazia no conservatório, eles faziam. Foi uma coisa importante, porque muitas vezes eu notava falta de ritmo no grupo. E achava que se a tuna tivesse ritmo poderia melhorar consideravelmente. Tentar explicar-lhes que um tema musical pode ter mais do que um andamento, pode ter uma suspensão... Sempre adaptado à capacidade do grupo, eu não estava a dar aulas no conservatório, a indivíduos de 8.º grau, ou de 7.º, estava a dar aulas de música a amadores, portanto tudo tinha de ser muito elementar e adequado ao grupo. [...] Naquele tipo de agrupamento tinha de fazer com que o ensaio fosse agradável. Quando eu estava numa classe de conjunto do conservatório era muito diferente. Eles são músicos, estão a aprender, têm de ter aproveitamento, não podem ter negativa. O aluno aplica-se, mesmo que haja uma grande dificuldade, momentânea, o aluno vai para casa e tem de estudar. Numa tuna tem de ser por interesse. Temos de transmitir interesse. Ele tem de gostar de vir no próximo ensaio (entr. Agante Ferreira 2013).

José Agante Ferreira ressalta a necessidade de adequar o processo de ensino ao(s) nível(is) de desempenho musical dos tunos. Na entrevista que me concedeu este maestro destacou também a disparidade de competências dos elementos da tuna no que respeita à leitura de notação musical:

[...] a maioria deles não sabia ler música. Quem lia música eram os que tocavam bandolim [...] Os que foram para a tuna só para aprender acordes, os cavaquinhos e as guitarras, esses não. Aprenderam as posições. Esses, era importante que tivessem algum ouvido. Um acorde de sol maior, ou sol de sétima... eles tinham de ter capacidade de ouvir uma dissonância, saber se o acorde é consonante ou dissonante. A preocupação que eu tinha com essas pessoas era que, se tocassem mal, soubessem ouvir que estava mal. Não era só pôr lá os dedos no sítio e acompanhar, não! (entr. Agante Ferreira 2013).

As citações acima exprimem que, no período de direção de Agante Ferreira, a tuna era composta por músicos com capacidades de leitura notacional e realização instrumental muito diferenciadas. Segundo este maestro, esta diversidade influenciou consideravelmente a seleção do repertório realizado pela tuna:

Eu não deixava que eles fossem muito para o popular nem, de jeito nenhum, que fossem para o 'pimba'. Isto é, música popular portuguesa, sim, mas nem deixava ir muito para o erudito, assim um tema mais complexo, nem deixava ir para o que se chama hoje 'pimba' [...] Quanto mais erudito fosse, mais complexo seria o acompanhamento. A melodia era fácil, mas tornava-se complexo para quem acompanhava, porque nesse tipo de temas não pode ser só dó e sol... e fá maior e fá menor e sol de sétima, etc. E ao tornar-se mais complexo, naquele tipo de agrupamento, os ensaios tornavam-se mais lentos, era preciso fazer ensaios parciais. O que é um ensaio mais complexo? Seria eu... tocar quase

frase a frase. Eu escrevia no quadro, fazia os seis riscos das cordas da guitarra e punha as posições: este acorde é feito assim. Obviamente que esses ensaios tornavam-se lentos, e num tipo de grupo daqueles, a gente está ali, durante meia hora passamos três ou quatro temas, conseguimos corrigir algumas coisas em termos rítmicos... mas depois passamos outra meia hora só para conseguir tocar meia dúzia de frases de outro tema. Aquilo é lindo, é lindo mas, sobretudo quando eu deixava para a parte final do ensaio... A tuna nunca foi para o lado 'pimba', porque eu não deixei, e eu também não consegui ir muito para o erudito, porque havia essa resistência (entr. Agante Ferreira 2013).

Sob a direção musical de Agante Ferreira a Tuna Souselense passou a ensaiar e a apresentar-se publicamente com uma secção vocal:

[...] nós fazíamos só atuações instrumentais. O Presidente [Licínio Abreu], que estava quase sempre nos ensaios, cantarolava algo, ou então a gente tocava, e ele... estava a cantarolar. E eu pensei: a tuna, se tiver vozes, até fica mais interessante. Em pouco tempo juntei as letras das músicas que nós tocávamos, e a maior parte dos anos a tuna fez atuações com um coro de... seis elementos, talvez. Era sempre o presidente [Licínio Abreu], o Fernando Sequeira, que ainda lá canta agora, e mais quatro senhoras (entr. Agante Ferreira 2013).

A introdução do 'coro' teve inicialmente a resistência de alguns membros da instituição. Como atrás referi, a "nova tuna" foi constituída à imagem da "tuna dos fundadores", razão pela qual a sua estrutura exclusivamente instrumental era considerada parte da 'tradição'. Nesta perspetiva, a inclusão de vozes era vista como um desvirtuamento de uma suposta 'identidade sonora' da tuna:

[...] houve até uma voz ou outra que discordava... "vozes não, porque a tuna sempre foi assim!". Alguém mais velho, também não sei precisar quem... "nunca houve vozes, e tal"... Mas depois, pelo que me pareceu, já ninguém via a tuna sem vozes. Houve ali alguém, em termos de tradição... "esta tuna nunca teve vozes"... mas isto foi facilmente ultrapassado. No segundo, terceiro ano, ninguém aceitava fazer uma atuação só instrumental. As pessoas habituaram-se, os temas eram muito conhecidos, eram dos mais populares que há... (entr. Agante Ferreira 2013).

Segundo Agante Ferreira, a introdução de uma secção vocal contribuiu para estimular a participação ativa de familiares dos instrumentistas, que passaram a integrar a tuna como cantores:

Os que cantavam eram todos familiares dos músicos [...] Era o presidente da direção [Licínio Abreu], o Fernando Sequeira, que era pai de um músico que já tocava na tuna e de outro que andava na escola de música, era a esposa dele, era a esposa do Joaquim Gonçalves, creio que eram só estes. Uma filha do senhor da direção, Anabela Abreu, também integrava o coro. Esses familiares muitas vezes iam assistir ao ensaio, porque levavam o filho, ou porque iam com o marido, ou porque o ensaio terminava às onze da noite e eles passavam por lá depois de ir beber um café, ou para nos convidar para ir beber um café, e depois acabavam por ficar ali um quarto de hora, ou meia hora a assistir ao ensaio. Quando

passou a haver vozes, parece que já levavam... a vizinha também ia, naquela curiosidade de ouvir o tema. [...] Na primavera os ensaios eram quase ensaios-concertos (entr. Agante Ferreira 2013).

Sob a direção de Agante Ferreira a Tuna Souselense continuou a apresentar-se regularmente em eventos locais, à escala da freguesia: “[...] a gente tocava sempre na festa de Souselas, e às vezes éramos convidados para beberetes, ou para aqueles arraiais típicos que havia na altura” (entr. Agante Ferreira 2013). Nesta fase a tuna passou a atuar mais frequentemente em outras localidades. De acordo com o maestro que venho a citar, a ampliação do raio de ação desta associação musical deveu-se sobretudo a duas circunstâncias: o dinamismo dos músicos da tuna, que angariaram atuações para, desta forma, divulgarem o trabalho realizado pela associação e a realização de intercâmbios com outros grupos musicais:

Nós convidávamos sempre um grupo no nosso aniversário. Um grupo de fora. Eu lembro-me que foi lá a Orquestra Escalabitana... este foi o melhor grupo. Também tocámos em Taveiro, a convite do grupo popular. Havia muitas vezes esse tipo de intercâmbios com outros grupos. O Abreu, o presidente, era vendedor da *Nissan*, e também era caçador, tinha muitos amigos, e às vezes arranjava uns concertos. Uma vez fomos a Évora, outra vez fomos a uma terra algures na parte sul do distrito de Leiria. Cadaval, Alcobaça... (entr. Agante Ferreira 2013).

Os concertos comemorativos do aniversário da associação estimularam a atividade performativa da tuna que, ao retribuir as visitas dos grupos convidados, apresentando-se nas suas localidades de procedência, conquistou uma maior visibilidade externa. Estes eventos, nos quais participaram, ao longo dos anos, dezenas de grupos musicais, concorreram também para animar a vida cultural da vila de Souselas, oferecendo à população local a oportunidade de assistir, gratuitamente, a concertos de grupos de diversas tipologias (cf. Anexo 20).

Em 2001 José Agante Ferreira, que até este ano esteve colocado no Quartel Militar de Coimbra, foi transferido para Lisboa (entr. Agante Ferreira 2013). Esta transferência veio agravar as dificuldades em conciliar as suas responsabilidades enquanto militar com a sua atividade como maestro da Tuna Souselense, o que conduziu ao fim da sua colaboração com esta associação.

5.7. O período do maestro Sérgio Fonseca (2001-2006)

Após a saída de Agante Ferreira a direção musical da Tuna Souselense ficou a cargo de Sérgio Fonseca²²², músico que vinha colaborando com esta associação desde 2000, como orientador de uma classe de canto coral (LATS 27/02/2000) e de um grupo de cavaquinhos.

²²² Fonseca, Sérgio (n. Lorvão, 5 de Abr. 1964). Integrou a Filarmónica Boa Vontade Lorvanense como instrumentista de bombardino, entre os nove e os quinze anos de idade. Em 1980 ingressou no Mosteiro Beneditino de Singeverga (Roriz, Santo Tirso), onde desenvolveu estudos na área de canto durante 3 anos. Em 1985 integrou a

Comparativamente aos períodos de direção musical de Manuel Abreu e Agante Ferreira, os cinco anos durante os quais a tuna foi dirigida por Sérgio Fonseca estão pouco documentados. Contrastando com o que sucede relativamente aos maestros que o antecederam, o espaço expositivo da instituição não compreende quaisquer fotografias, cartazes ou recortes de jornal ilustrativos da atividade da tuna sob a direção deste maestro. Na monografia publicada no âmbito das comemorações do centenário da instituição o nome desta figura é mencionado apenas uma vez, numa lista de “responsáveis pela componente musical” da Tuna Souselense (Lopes e Lopes 2010, 79). Nas entrevistas que me foram concedidas, a maioria dos elementos da tuna ocultou (consciente ou inconscientemente) o período de direção de Sérgio Fonseca. Quando questionados sobre o perfil e a ação deste maestro, alguns tunos demonstraram inclusive alguma relutância em falar.

Estas circunstâncias denunciam uma intenção de suprimir da história da instituição a passagem de Sérgio Fonseca. Esta intenção de ‘apagamento’ concretiza-se, como acima referi, na ausência de iconografia sobre a ação da tuna sob a direção deste maestro. Com efeito, a construção da memória - para a qual concorre, como atrás discuti, a criação de *lieux de mémoire* - pressupõe, como sustenta Pierre Nora, uma intenção de lembrar (Nora 1989, 19). A omissão, nas entrevistas, da passagem desta figura pela tuna sugere que, tal como refere Robert Frank, os processos de construção da memória são seletivos e que o esquecimento é uma das formas privilegiadas na sua organização (Frank 1992).

Não obstante, ao qualificar o trabalho desenvolvido pela tuna sob as direções de José Agante Ferreira e Patrícia Ferreira, alguns músicos estabeleceram comparações com o período de tempo que mediou a ação destes dois maestros, ou seja, o período de direção de Sérgio Fonseca. De forma implícita, os tunos caracterizaram os cinco anos durante os quais a tuna foi dirigida por esta figura como uma fase de declínio do nível musical alcançado sob a direção do maestro anterior. Na base deste retrocesso estiveram, de acordo com os tunos, causas como a estagnação da escola de música da tuna (entr. Carlos Cação 2013), a insuficiência de conhecimentos teóricos e competências técnicas do maestro (entr. Patrícia Ferreira 2014a), a inadequação do repertório por ele selecionado (entr. Armando Cação 2013) e a falta de qualidade dos arranjos musicais (entr. Fernando Sequeira 2014). Na verdade, a capacidade de fazer “bons arranjos” foi uma aptidão frequentemente mencionada pelos tunos para avaliar o desempenho dos sucessivos maestros da tuna:

Do Agante para o Sérgio foi uma grande diferença. O Sérgio... era mais cantigas de folclore, era mais para esse campo. [...] Digamos assim: eram músicas mais simples. O Agante não, já compunha, já era diferente. [...] o Sérgio era aquelas cantigas que todo o povo canta, e quase sem arranjo nenhum, era

Banda do Exército Militar no quartel de Tomar, como instrumentista de bombardino. Entre 1995 e 2008 lecionou aulas de bandolim, guitarra clássica, cavaquinho e concertina na Escola de Música da Delegação do INATEL de Coimbra e dirigiu o Grupo de Instrumentos Tradicionais do INATEL de Coimbra. Colaborou também com a Escola de Música António de Lima Fragoso, em Cantanhede, e com a Escola de Música do INATEL de Lisboa. Em 1999 completou o Curso Geral do Conservatório de Música de Coimbra, instituição na qual frequentou o curso de canto. Dirigiu a Tuna Souselense e orientou a sua escola de música entre 2001 e 2007. Em 2017 frequentava a Licenciatura em Estudos Artísticos da Universidade Aberta (c.i. Sérgio Fonseca, 2017).

mais simples. Depois, com a Patrícia, melhorou bastante a qualidade, sem dúvida! Preocupa-se em fazer um melhor trabalho, claro... bons arranjos, etc. (entr. Fernando Sequeira 2014).

A capacidade de realizar arranjos musicais é uma aptidão muito valorizada pelos membros da Tuna Souselense que, assumindo-se como músicos não-profissionais, delegam na figura do maestro a responsabilidade de adaptar convenientemente as obras musicais que interpretam. Com efeito, a capacidade de escrever “bons arranjos” é tida como um requisito fundamental para o exercício da ação dos maestros de tuna. Considero que esta valorização da prática do arranjo decorre sobretudo de dois motivos: em primeiro lugar, a diversidade e plasticidade da constituição instrumental das tunas (que inviabilizam a edição e a comercialização de pautas e partituras para tuna) torna necessária a intervenção de músicos especializados, capazes de adaptar as obras musicais à constituição instrumental dos grupos. Ademais, e como desenvolverei no capítulo seguinte, os tunos têm perfis de competências musicais muito díspares, razão pela qual impõem que o maestro viabilize e potencie os seus contributos individuais, atribuindo a cada músico partes exequíveis e suscetíveis de contribuir para o incremento do nível performativo do grupo.

5.8. O período da maestrina Patrícia Ferreira (desde 2007)

Segundo os elementos da Tuna Souselense, os últimos anos do período de direção de Sérgio Fonseca foram marcados pela sua falta de assiduidade aos ensaios. Sérgio Fonseca acabaria por ser dispensado das suas funções no final de 2006. Na sequência do afastamento desta figura, a Direção da associação optou por uma solução interna, convidando dois elementos da tuna a assumir a sua direção artística, tal como descreveu Patrícia Ferreira:

A Direção fartou-se dessa brincadeira e fez uma reunião comigo e com o Daniel Crespo, que na altura tocava violino cá, para dividirmos a direção artística. Eu achei muito bem, até porque eu não estava minimamente preparada para assumir a direção artística sozinha. Nessa altura eu já tinha uma licenciatura, já dava aulas no ensino público, tinha imensa atividade artística, mas não me sentia suficientemente... certa de que faria um bom trabalho sozinha. Não me sentia confiante o suficiente, e então achei ótimo que eles tivessem falado com o Daniel também. [...] Eu achei ótima a ideia, para já porque podia partilhar o trabalho. O Daniel ficou responsável pela transcrição e pelos arranjos, e eu fiquei responsável pela direção, interpretação... direção artística no geral, não é? O resto era tudo feito por ele. E era ótimo. Quando eu não podia estar o Daniel estava, e então mesmo que um não pudesse, por algum motivo, fazer um concerto, estava sempre o outro em substituição. Esse era o outro lado positivo das coisas. E é ótimo, são quatro olhos a olhar para uma partitura, são quatro ouvidos num ensaio (entr. Patrícia Ferreira 2014a).

O contributo de Daniel Crespo²²³ concretizou-se através da conceção de arranjos musicais e da coadjuvação à nova maestrina da tuna no decurso dos ensaios (entr. Patrícia Ferreira 2014a). De acordo com Patrícia Ferreira a colaboração deste músico foi decisiva para facilitar o início da sua primeira experiência profissional de direção musical (*idem*).

Ao socorrer-se de músicos que desde há vários anos faziam parte da tuna como instrumentistas, os dirigentes da Tuna Souselense garantiram a continuidade da ação musical da associação, sem necessidade de recrutar um novo maestro, sem qualquer ligação prévia ao grupo ou à localidade. A contratação de Patrícia Ferreira, uma das primeiras alunas da escola de música da “nova” Tuna Souselense, reitera o relevante papel formativo desenvolvido por esta associação desde a sua reorganização. Acresce que a opção por uma maestrina *de dentro* evidenciou a maturidade e a autossuficiência de uma instituição que, cerca de três décadas decorridas sobre a sua reativação, foi capaz de se renovar, apoiando-se nos seus próprios recursos humanos.

Sob a direção musical de Patrícia Ferreira a Tuna Souselense prosseguiu e intensificou a sua atividade artística. Para além da tuna, continuou em funcionamento o grupo de cavaquinhos²²⁴ da associação. Como adiante desenvolverei, a formação profissional da nova maestrina contribuiu para o desenvolvimento da escola de música da tuna. A antiguidade e o dinamismo da instituição valeram-lhe o reconhecimento das autarquias locais. Em 2008 o Município de Coimbra atribuiu-lhe a Medalha de Mérito Cultural²²⁵, distinção que foi renovada em 2011 pela Junta de Freguesia de Souselas, que lhe concedeu a Medalha de Mérito da Freguesia.

Os primeiros anos da Tuna Souselense sob a direção de Patrícia Ferreira foram marcados pelos preparativos das comemorações do centenário da sua (primeira) fundação. Esta efeméride foi

²²³ Crespo, Daniel (n. Coimbra, 2 de Dez. 1982). Licenciado em Biologia, mestre em Ecologia, e doutor em Biociências (área de especialização em Ecologia Marinha), conciliou o seu percurso académico nestas áreas com estudos musicais, tendo concluído em 2008 o curso complementar de violino no Conservatório de Música de Coimbra. Iniciou a sua aprendizagem musical aos dez anos, na Escola de Música da Casa do Povo de Souselas. Integra o Grupo Etnográfico desta instituição, como violinista, desde os onze anos. Esta experiência viria a marcar o seu percurso como músico interessado pela prática e pela recolha de música de raiz tradicional portuguesa. Integrou vários grupos musicais, como o Grupo de Instrumentos Tradicionais da delegação de Coimbra do INATEL, o grupo de música tradicional Borda d'Água e a Tuna Souselense. Coordenou a escola de instrumentos tradicionais da Casa do Povo de Souselas, onde lecionou aulas de violino, bandolim e cavaquinho e colaborou com a Escola de Expressões, Sons & Símbolos, em Anadia, como professor de violino e guitarra clássica. Em 2018, atua como investigador na Universidade de Coimbra. Integra o grupo de música étnica portuguesa A Barca dos Castiços, do qual foi fundador, e colabora frequentemente com o Grupo Etnográfico do Lorvão.

²²⁴ Este grupo de cavaquinhos foi organizado no início da década de 2000 e aparece referenciado pela primeira vez no plano de atividades da Tuna Souselense para 2003 (LATS 16/11/2002). A criação deste grupo visou alargar a ação educativa da associação, atraindo pessoas adultas para a aprendizagem de um instrumento (entr. Carlos Cação 2013). Inicialmente orientado por Sérgio Fonseca, o grupo de cavaquinhos passou, em 2006, a ser dirigido por João Caria Vila, músico que vinha colaborando com a Tuna Souselense desde o período de direção do maestro José Agante Ferreira.

²²⁵ Esta distinção foi deliberada por unanimidade pela Câmara Municipal de Coimbra (CMC) a 27 de outubro de 2008, na sequência de uma proposta apresentada por Mário Nunes, então vereador do Pelouro da Cultura. A medalha foi entregue à Tuna Souselense por Carlos Encarnação, presidente da CMC, numa sessão solene realizada na Casa do Povo de Souselas no dia 12 de julho de 2009 (Lopes e Lopes 2010, 27; Pinho 2013, 543).

assinalada com um “concerto de aniversario” realizado em Souselas no dia 24 de outubro de 2010 (cf. Anexo 20). Também no âmbito destas comemorações, a associação Tuna Souselense gravou e editou o seu primeiro registo sonoro comercial²²⁶ e publicou uma monografia, escrita por Noémia e José Machado Lopes, instrumentistas da tuna.



Figura 12 - Tuna Souselense. Souselas, 2010
(AF-TS)

A atividade da Tuna Souselense nos anos que se seguiram à comemoração do seu centenário será abordada de forma detalhada nos capítulos seguintes, que refletem os resultados do trabalho de campo que desenvolvi junto dos membros desta associação musical entre 2011 e 2015.

²²⁶ O primeiro CD da Tuna Souselense foi gravado em 2010 por Pedro Janela no Estúdio Mastermix, sediado em Tentúgal. A gravação deste registo sonoro começou a ser projetada em 2007, logo após Patrícia Ferreira assumir funções como maestrina (LATS 26/11/2007). Para a concretização deste projeto a Tuna Souselense contou com apoios da Câmara Municipal de Coimbra, da Junta de Freguesia de Souselas, do INATEL, da empresa CIMPOR e do Ministério da Cultura, através da Direção Regional de Cultura do Centro.

6. O ensaio como espaço de preparação da performance e aprendizagem musical

Os membros da Tuna Souselense reúnem-se semanalmente para preparar as apresentações públicas deste agrupamento musical. Contrastando com os concertos, que constituem momentos privilegiados de relacionamento com o público, os ensaios da tuna são esferas de interação física e socialmente delimitadas: trata-se tempos de preparação musical que decorrem num espaço privado e estão abertos apenas aos membros do grupo. Por conseguinte, os ensaios da Tuna Souselense configuram uma prática *invisível* para observadores externos a esta associação musical.

Visando documentar e compreender o processo de preparação de obras musicais e as interações sociais geradas nos ensaios, realizei observação participante como instrumentista da tuna entre o final de 2013 e meados de 2015. Neste período, durante o qual tomei parte na maioria dos ensaios, constatei que estes eventos são mais do que momentos de preparação de obras musicais. Como desenvolverei, os ensaios da tuna estabelecem oportunidades de sociabilização em torno da prática musical e instituem relevantes espaços de aprendizagem para pessoas com diferentes idades, perfis sociais e níveis de competência musical.

Este capítulo inicia-se com a descrição de um ensaio da tuna. Esta narração, baseada na minha experiência pessoal, tem como objetivo dar a conhecer o processo de ensaio no que respeita às suas dimensões performativa, educativa e relacional. O segundo e o terceiro subcapítulos exploram, respetivamente, o evento ‘ensaio’ como contexto de preparação de obras musicais e como espaço de aprendizagem musical. Parto de questões como: Quais são as especificidades do instrumentário e do repertório da tuna e de que forma influem sobre o processo de ensaio? Como concorrem os ensaios desta tuna para a integração de pessoas com diferentes proficiências musicais? E como se aprende música no contexto dos ensaios? O quarto subcapítulo centra-se nos modos como a maestrina da tuna adapta a sua participação ao perfil do grupo e dos músicos que o constituem. Que critérios norteiam a seleção das obras musicais? Como são adaptadas essas obras? De que forma a maestrina organiza e lidera os ensaios? Que informação é transmitida pela sua géstica, e como é interpretada pelos músicos? E que estratégias de ensino aciona no contexto dos ensaios?

O estudo sustenta-se em dados que resultaram da observação de ensaios, da realização de entrevistas à maestrina, a instrumentistas e a cantores da Tuna Souselense e da análise das partituras das obras que, durante o período em que realizei trabalho de campo, constituíam o repertório desta associação musical.

6.1. Um ensaio da Tuna Souselense: para uma “etnografia da preparação musical”

Sexta-feira, 25 de setembro. Chego a Souselas um pouco antes das nove e meia da noite, hora habitual do ensaio da tuna, que costuma acontecer às segundas-feiras. Por esta altura já chegaram vários músicos. Conversam, sentados num muro no exterior da sede da tuna, tentando lembrar-se dos nomes de familiares seus, a propósito do levantamento que fiz na semana anterior, para fazer um mapa genealógico da família Cação:

Já sei como é que o meu avô se chamava! – diz o sr. Armando, assim que me aproximo.

Aos poucos vão chegando mais pessoas, que cumprimentam as restantes. Algumas não vivem em Souselas e organizaram-se em grupos para virem ao ensaio (*a gasolina está cara*, lembra o Sr. Hortênsio). São já doze pessoas. Dividem-se em três grupos. Os mais velhos continuam sentados no muro, junto ao portão que dá acesso à sede da tuna. Junto à porta, um grupo de músicos na casa dos 50 anos fala sobre o dia-a-dia, sobre os resultados do futebol, sobre as eleições da próxima semana. Aproximo-me deste grupo.

Então, quando é que o livro está pronto? – pergunta-me o sr. Licínio. Chega a Patrícia, maestrina da Tuna, que cumprimenta os presentes com um sonoro *Boa noite, pessoal!*

Entramos no átrio do edifício, sem que se interrompam as conversas iniciadas na rua. Ao contrário do que é habitual, a sala de ensaios ainda não está organizada. Houve um concerto na semana passada e o material não ficou arrumado. Sem que seja necessário pedir-lhes, os músicos colocam as cadeiras em semicírculo, abrem as estantes e sentam-se nos seus lugares habituais. Sento-me ao fundo da sala. Estão presentes dezoito músicos. O grupo vocal está completo: três homens e duas mulheres. Na fila da frente, quatro bandolinistas. Na seguinte, cinco cavaquinhos. Na última fila, quatro guitarristas. Não conheço um deles, parece-me ser novo na tuna. Faltam seis pessoas. A maioria, diz a Patrícia, avisou-a que não poderia estar presente.

O ambiente sonoro é confuso, misto de conversas, instrumentos a serem afinados e músicas que algumas pessoas tocam, individualmente. Ao sinal da maestrina, de pé em frente ao grupo, faz-se silêncio. Aproximo-me dela e peço o consentimento dos músicos para gravar o ensaio. Explico que quero fazer a descrição de um ensaio e vou ficar a tomar notas. Nada contra, dizem-me.

E eu a pensar que vinha tocar connosco. Afinal... – queixa-se o sr. Hortênsio.

O ensaio começa pela discussão de alguns assuntos. A maestrina explica que mudou o ensaio de segunda para sexta-feira porque o dia era mais conveniente para os elementos mais novos, uma vez que ao sábado não têm de se levantar cedo para as aulas. Todavia, nem todos os músicos podem ensaiar à sexta. Maria José, bandolinista, sugere que o ensaio se mantenha à segunda-feira, mas que comece um pouco mais cedo. Alguns músicos dizem que a segunda-feira lhes é mais conveniente. Um guitarrista diz que à segunda-feira só termina as aulas às 20h00. De imediato, Maria José oferece-se para lhe dar o jantar todas as semanas, para não ter de ir a casa e poder chegar a horas aos ensaios.

Vocês decidam – responde a maestrina, deixando o assunto à consideração dos músicos.

A vida de artista é muito difícil - responde o sr. Licínio, com alguma ironia.

Entretanto ouvem-se conversas paralelas. Alguém afina um bandolim, o Fernando abstraiu-se da conversa e concentrou-se na guitarra, a tocar uma sequência de acordes em ritmo de bossa nova. A maestrina volta a pedir a palavra. Há um problema relacionado com a marcação de um concerto em Souselas, no âmbito das festas da Senhora do Rosário. Ao que parece, estava agendado para domingo, 4 de outubro, e foi antecipado para o dia anterior. Os músicos e a Direção da tuna só souberam desta alteração pelo cartaz. Vários tunos manifestam-se contra esta alteração, uma vez que já tinham assumido compromissos para esse dia. A maestrina deita as mãos à cabeça: *O que é que a gente faz?*

Após alguma discussão a maioria dos elementos da tuna arranja forma de estar presente. Nem todos estão disponíveis, mas a tuna terá todos os naipes representados, de forma mais ou menos equilibrada. São agora quase dez horas, e passa-se à revisão da *Balada de Outono*, de José Afonso, aproveitando a presença do “coro” que, de acordo com a maestrina, está dispensado dos ensaios seguintes.

Após um breve momento de silêncio a maestrina dá a entrada. Apesar de ser uma peça que o grupo toca há algum tempo, a música soa ritmicamente descoordenada. Aos poucos vai-se estabelecendo uma pulsação mais regular. A maioria dos músicos concentra-se agora no som do seu naipe e deixou de seguir o gesto da maestrina. Numa passagem em *rallentando* regressa a descoordenação.

Essas três notas é comigo! Compasso nove! - indica a maestrina.

Após repetir algumas vezes a passagem, em andamentos diferentes, a maestrina volta ao início da peça, para trabalhar a transição. Pouco depois interrompe e dirige-se a uma das bandolinistas:

Faz isso uma oitava abaixo. Tudo do início, então! - de facto, aquela passagem soava “estridente”. Na falta do baixista e de alguns guitarristas, que não puderam estar no ensaio, é necessário alterar a tessitura de algumas partes. Desta vez chegam ao fim da primeira secção da peça. O Sr. Hortênsio é o solista nesta música.

Os elementos do coro aguardam que chegue a sua vez de participar. Vão seguindo o solista, murmurando a melodia. Ouvem-se notas *ao lado*. Nova interrupção:

Que é que foi isso? Compasso 23! Lá menor...

Preocupados com as transições entre acordes, os guitarristas perdem a pulsação.

Compasso 23 outra vez, no meu andamento e não no vosso!

Reparo na tendência para acelerar o andamento (é quase sempre assim quando se trata de compassos ternários). A maestrina canta a melodia, marcando o primeiro tempo de cada compasso com palmas. Na presença da melodia, o andamento rapidamente volta a estabelecer-se.

Entra o coro, já cansado de esperar. A maestrina interrompe, para esclarecer uma repetição.

Do início!

Voltam ao início da peça. Nova interrupção, para pedir mais atenção às dinâmicas:

Não misturem ‘medo’ com ‘piano’.

Recomeçam. Param. Recomeçam. Desta vez os instrumentistas *seguram* a peça até à entrada do coro.

Pode ser comigo?

Voltam a tocar. Um dos bandolinistas, muito habituado a tocar sozinho, não segue as indicações de andamento da maestrina que, ainda assim, deixa seguir a música. Nos momentos em que a métrica não é clara, marca a pulsação com palmas. Pouco depois, interrompe:

Concentrem-se, se faz favor!

A peça segue até ao fim. Os músicos ficam em silêncio e olham fixamente para a maestrina, tentando perceber se ficou satisfeita com o resultado. Passaram entretanto 30 minutos.

Eu vou distribuir uma partitura provisória de uma música nova – diz a Patrícia. Ainda não tem o arranjo feito, trouxe apenas a melodia com indicação dos acordes, em cifras, segundo a ‘norma internacional’. Apesar de estarem dispensados (a peça é apenas instrumental), os elementos do coro ficam. Querem ouvir a peça nova.

A maestrina explica que a música - intitulada *Ler Devagar* - é de Júlio Pereira, e que pode ser necessário pedir autorização à Sociedade Portuguesa de Autores para a tocarem em público. À medida que distribui as pautas os elementos com maior facilidade de leitura (alguns deles frequentam aulas de música na escola da tuna e no conservatório) começam imediatamente a tocar. Pede-me que procure a música no seu computador pessoal, que está mesmo ao meu lado, colocado em cima de um teclado musical. Os músicos calam-se para ouvir a peça. O primeiro contacto com a obra é apenas auditivo: à exceção de Diana e Ana Carolina, duas bandolinistas, todos *desligam* da pauta. No final, a maestrina dá algumas indicações:

Do compasso 1 ao compasso 21 vai ser só um bandolim a tocar. Depois começamos do tema, todos com cavaquinhos e percussão. No entanto, as guitarras entram no 9.

A maestrina começa o trabalho de leitura com o naipe das guitarras. Os elementos do coro tinham sido dispensados da segunda parte do ensaio, mas só agora saem (apenas três deles, os restantes ficam a assistir). A maestrina toca a melodia no bandolim ao mesmo tempo que marca a pulsação com o pé e indica verbalmente o sítio das mudanças de acorde. A pauta tem apenas a cifra, anotada por cima da melodia. Pede aos guitarristas que façam um arpejado. Os músicos aprendem por repetição, frase a frase. Alguns deles não tocam porque não conhecem a cifra ‘internacional’. Detêm-se numa passagem de três acordes durante algum tempo. O ritmo desta passagem foi trabalhado várias vezes, por repetição.

Voltam ao início da peça, desta vez com os cavaquinhos.

Eu não vos vou dizer onde é que entram. Sigam.

Ainda que alguns músicos não consigam ler à primeira vista, a maestrina obriga-os a seguir a pauta e a contar os tempos. Toca a melodia no bandolim. Interrompe no fim do tema:

Não é difícil, pois não? Vamos fazer uma coisa: vamos acompanhar a gravação, que é para perceberem as entradas.

Voltam ao início, tocando sobre a gravação. Patrícia indica as entradas dos naipes e as mudanças de harmonia (diz o nome do acorde e reforça a entrada com palmas). No final da peça, um dos elementos, sentindo-se perdido na pauta, levanta-se. Tira um gravador portátil do bolso, que traz sempre consigo, e dirige-se a mim:

Ó patrão, não apague isso que eu quero gravar! Não tenho nada que fazer em casa...

O sr. Hortênsio tem um 'ouvido' fabuloso, o que o faz ignorar a pauta. Quer gravar a música para poder trabalhar em casa, como ele gosta: auditivamente. Entretanto dou por mim imerso num *caos sonoro*. Cada um dos músicos tenta tocar a peça no seu instrumento, como se estivesse sozinho. Gradualmente, e sem qualquer intervenção da maestrina, vão-se coordenando uns com os outros. A maestrina observa e dirige-se a um guitarrista:

Fernando, consegues fazer o baixo inicial?

Resposta positiva. *Assim sendo* - diz a maestrina - *vou escrevê-lo quando fizer o arranjo*. Nova tentativa, acompanhando a gravação.

Gostam da música ou não gostam? É que a gente para tocar alguma coisa tem de gostar daquilo que está a fazer.

Os músicos dizem que sim. Gostaram de música e concordam com a sua introdução no repertório da tuna. A maestrina explica de onde veio a peça:

Eu já tinha ouvido o Júlio Pereira a tocar isto. Nem sequer foi no bandolim, foi no cavaquinho, no festival de Ponte da Barca, onde a Barca dos Castiços esteve a atuar. Eu tinha gostado imenso disto. Nem de propósito, vocês não vão acreditar, uma noiva pediu-me isto para a entrada dela. E então o Daniel Crespo fez esta transcrição. Eu agora tenho de fazer o arranjo, ou seja, dividi-la entre vocês. Vou fazer bandolim 1, 2 e 3. Eu trouxe a partitura só para ouvirem e perceberem mais ou menos a dinâmica. E para vos perguntar se realmente gostam da música e se vale a pena a gente apostar nisto. Sim?

Respondem que sim, novamente.

Sim? Então mais uma vez, para a gente ir embora. Dirige-se a mim:

Eu queria era um violoncelo, não me arranjas um? Aliás, eu queria a formação inicial da tuna: clarinete, flauta transversal e um violoncelo, é o que me falta. E um violino.

Perante o ar intrigado dos músicos, explica:

Sabem porque é que eu estou a dizer isto? Porque eu estou a tentar escrever... fazer duas coisas ao mesmo tempo. Que é um texto sobre a tuna para pôr numa futura página da internet, e um texto para a Câmara. E estou a pegar nos textos do Rui. E de facto esta foi a primeira formação, a que eu estou a dizer, não é? Tinha guitarras, bandolins, violinos, violoncelo, clarinete e flauta transversal. Isso é que era!... Mais uma vez!

Voltam a tocar a peça em simultâneo com a gravação. No final, volta a questionar os músicos: *Gostaram da música?*

O próximo ensaio fica marcado para a segunda-feira seguinte. O senhor Hortênsio dirige-se a mim com o gravador e pede-me que volte a reproduzir a música. Enquanto ele grava, os músicos vão arrumando os instrumentos. Uns trauteiam a melodia, outros dançam. Alguns deles não chegaram a tocar a nova peça. No entanto, ninguém demonstra estar incomodado com isso. Cerca das 23h00, algumas pessoas vão saindo. Dois guitarristas ficam, a tocar partes da música e a discutir pormenores da harmonia. Outros juntam-se no átrio, a conversar.

Pouco a pouco a sala da tuna vai ficando vazia.

6.2. Entre preparação e apresentação pública: o ensaio no contexto da atividade da Tuna

A descrição acima diz respeito a um ensaio do grupo instrumental e vocal da Tuna Souselense que é, na verdade, a face mais visível de uma associação que integra ainda uma escola de música e uma orquestra infanto-juvenil denominada *Scherzando*. A orquestra inclui bandolins, guitarras, cavaquinhos, uma viola baixo e vários instrumentos de percussão. A secção vocal, internamente designada “coro”, é mista.

O ensaio que descrevi contou com a participação de dezoito cantores e instrumentistas. Contudo, à data deste ensaio, a tuna era composta por vinte e três elementos. No decurso do trabalho de campo pude aperceber-me que o número de músicos presentes nos ensaios varia em função da sua disponibilidade pessoal e profissional. Pese embora esta flutuação na assiduidade aos ensaios, o número de elementos da tuna não diminuiu entre 2013 e 2015. Um levantamento de dados realizado no final da fase de observação participante revelou o afastamento de apenas um elemento neste período, tendo-se registado a integração de três novos músicos no grupo (cf. Anexo 21). A continuidade da participação destes músicos contribuiu para a consolidação do trabalho musical da tuna, como adiante será documentado.

O levantamento de dados a que me referi anteriormente permitiu-me também constatar que a tuna tem a capacidade de congregar músicos de ambos os sexos e de perfis sociais e níveis etários heterogêneos: estudantes, profissionais de diversas áreas de atividade e reformados, com idades compreendidas entre os 15 e os 81 anos (cf. Anexo 21 [dados de 2015]). A diversidade etária dos músicos que constituem a tuna, patente na descrição acima, tornou-se ainda mais notória nos ensaios em que participaram alunos da escola de música desta associação.

A direção artística da Tuna Souselense está, desde 2007, a cargo de Patrícia Ferreira²²⁷, que iniciou a sua aprendizagem musical nesta associação no final da década de 1980. À exceção da maestrina todos os elementos do grupo exercem (ou exerceram) atividades profissionais fora do âmbito da música. O facto de participarem regular e continuamente nas atividades da tuna revela um forte compromisso com o grupo, que os incita a organizar a sua vida pessoal em torno de uma agenda de ensaios e apresentações públicas com um impacte significativo nos seus tempos livres.

Os ensaios da tuna, que pontuam semanalmente a vida da instituição, ocorrem na sua sede, o edifício da antiga escola primária de Souselas, e têm uma duração de sensivelmente uma hora e meia, tal como o ensaio descrito ²²⁸. Ao longo do período de observação os elementos da tuna classificaram diferentemente estes eventos em “ensaios” e “ensaios gerais”. Os “ensaios” são dedicados à preparação de novo repertório, bem como à consolidação e aperfeiçoamento de obras musicais previamente introduzidas. Tal como na ocasião que descrevi, a maioria dos “ensaios” iniciou-se com um momento de discussão de assuntos relacionados com as atividades e projetos da associação²²⁹. Por sua vez, os “ensaios gerais”, que precedem as apresentações públicas, são dedicados à revisão sequencial do programa musical a apresentar, simulando uma situação de concerto com eventuais repetições, tendo em vista o aperfeiçoamento técnico e interpretativo das obras. Nas situações em que a apresentação pública envolve solistas externos à tuna, alunos da escola de música da associação ou outros grupos musicais, os “ensaios gerais” envolvem, naturalmente, um maior número de músicos.

²²⁷ Patrícia Ferreira nasceu em Coimbra em 1981. Concluiu os cursos complementares de bandolim e de canto, é licenciada em Educação Musical e em Performance (área de canto), pós-graduada na área de Ópera e Estudos Teatrais e mestre em Ensino de Música (área de canto). Tem vindo a lecionar em instituições do ensino genérico público e privado (educação musical e expressão musical), em escolas do ensino especializado de música (canto e classes de conjunto) e em academias de música particulares (canto e bandolim). Como performer integrou diversas formações corais e orquestrais, é a cantora do grupo de música folk *A Barca dos Castiços* e apresenta-se regularmente como cantora em formações de música de câmara e em contexto operático.

²²⁸ Quando os compromissos assumidos pelo grupo assim o exigem, os ensaios são mais longos e/ou mais frequentes. Em períodos de preparação de repertório mais complexo é habitual a realização de ensaios de naipe.

²²⁹ A descrição do ensaio evidencia o envolvimento dos músicos na discussão de assuntos do interesse da associação como a calendarização de ensaios e concertos e, inclusive, sobre as obras musicais a incluir no repertório do grupo. Não obstante o reconhecimento das competências específicas dos elementos da Direção e da maestrina, as relações estabelecidas entre todos os intervenientes no ensaio exprimem uma diluição de posições hierárquicas.



Figura 13 - Sede da Tuna Souselense
(fotografia de Rui Marques, 2015)

O termo ‘ensaio’ encontra-se generalizado no vocabulário comum, sendo utilizado por músicos e público para designar o contexto de preparação de uma obra musical distinto da sua apresentação final (*Dicionário Porto Editora da Língua Portuguesa* 2003). Talvez por esta razão os dicionários especializados de música como o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* não incluam uma entrada exclusivamente dedicada a este assunto.

Os ensaios em que participei foram, de facto, orientados para a realização de obras musicais. No entanto, para os músicos da tuna, o termo ‘ensaio’ não designa apenas um contexto de realização musical. Para os membros do grupo o ensaio é também um encontro social, uma oportunidade para estabelecer relações interpessoais. Tal como ilustra a narração que serve de prelúdio a este capítulo, a interação entre os músicos inicia-se antes mesmo da sua entrada na sala de ensaios. A área envolvente da sede da tuna, bem como o *átrio de memórias* a que me referi no capítulo 4, são espaços privilegiados pelos membros da tuna para os momentos de confraternização que, invariavelmente, precedem os ensaios.

Para além de terem em comum a pertença à mesma instituição e o interesse pela prática musical, os músicos da tuna partilham entre si relações de vizinhança e amizade e, em alguns casos, laços familiares. A transferência de redes de relações pessoais para o contexto da tuna é geradora de um ambiente de proximidade entre os músicos que estimula uma dinâmica de ensaio particular. Ao longo do período de observação constatei que o trabalho de preparação de obras musicais foi frequentemente pontuado por intervenções espontâneas dos músicos e por momentos de diálogo entre estes e a maestrina, num ambiente de grande familiaridade.

Os ensaios da tuna configuram, simultaneamente, ocasiões de prática musical e de sociabilização. Por esta razão, são eventos que marcam o quotidiano dos elementos da tuna. O ‘dia de ensaio’ distingue-se

dos restantes dias da semana: é o dia de fazer música *com* outras pessoas, tecendo relações humanas *a pretexto de* fazer música.

6.2.1. A atividade da tuna como “performance de apresentação”

Não obstante a sua relevante componente de sociabilização os ensaios da tuna visam sobretudo preparar obras musicais para apresentar publicamente, em concerto. Desta forma, a atividade da tuna enquadra-se na categoria “presentational performance”, proposta por Thomas Turino²³⁰ para designar práticas musicais nas quais se evidencia uma distinção entre músicos e público (Turino 2008, 51-52). Turino assinala que os músicos implicados neste tipo de práticas têm como intuito apresentar um produto musical em eventos nos quais a assistência não desempenha um papel musical ativo²³¹ (*idem*, 52). Esta divisão de papéis impõe aos músicos a responsabilidade de submeter à apreciação do público uma atuação capaz de conquistar e sustentar o seu interesse (*idem, ibidem*). Segundo o autor que venho a citar, esta exigência tem um papel determinante na configuração do processo de ensaio: ao preparar uma apresentação pública os músicos supõem que a assistência estará atenta aos pormenores da sua realização musical, razão pela qual os ensaios são orientados para o detalhe (Turino 2008, 53).

A descrição com a qual iniciei este capítulo ilustra que a maestrina e os músicos da tuna partilham desta conceção de ensaio, direcionado para a posterior avaliação por parte do público. De facto, as constantes interrupções e repetições durante a revisão da obra *Balada de Outono* (cf. Anexo 22) visaram a resolução de problemas relacionados com a afinação, a regularidade rítmica, as variações de andamento e de intensidade e o equilíbrio sonoro entre os naipes da tuna.

Thomas Turino sustenta que, no campo da performance de apresentação, as obras musicais são concebidas como objetos artísticos (Turino 2008, 54). Para que uma obra musical possa ser publicamente apresentada como um “objeto artístico fechado” a sua estrutura e os detalhes da realização são previamente definidos (*idem, ibidem*). A descrição do trabalho sobre a *Balada de Outono* reflete a atenção dedicada pela maestrina e restantes músicos da tuna à predeterminação das repetições e da sequência das entradas da orquestra, do solista e do coro. A fixação da estrutura das obras musicais e o trabalho de detalhe sobre aspetos técnicos e interpretativos a que atrás fiz referência revelam que a

²³⁰ Consciente da multiplicidade de tipos de atividades, papéis artísticos, valores, objetivos e participantes que configuram diferentes modos de prática musical, Turino propõe uma categorização das práticas musicais em distintos domínios ou ‘campos de prática artística’. A aceção de ‘campo de prática artística’ inspira-se no conceito de ‘campo social’ de Pierre Bourdieu, que designa um domínio de atividade, definido não apenas pelo seu objetivo específico, mas também pelos valores, relações de poder e tipos de capital que determinam as relações estabelecidas entre os participantes no ‘campo’. Turino sugere uma categorização das práticas musicais em quatro “campos de produção”: *participatory* e *presentational performance*, para atividades musicais em tempo real, e *high fidelity* e *studio audio art*, para práticas mediadas por tecnologias de gravação (Turino 2008, 25-27).

²³¹ Na proposta de Turino a categoria “presentational performance” é definida por oposição a “participatory performance”. Esta última categoria enquadra práticas em que não há distinção entre músicos e público, e cujo objetivo primário é envolver o maior número de pessoas possível num determinado contexto performativo (Turino 2008, 26). Neste domínio, o centro para o qual converge a atenção dos intervenientes não é o produto artístico, mas a interação entre os participantes num determinado evento musical (*idem*, 28-29).

atividade performativa da tuna é, de facto, orientada por uma conceção da obra musical como “objeto artístico” a ser avaliado por uma assistência.

Segundo Turino os grupos que orientam a sua ação para apresentações públicas congregam geralmente indivíduos com níveis análogos de competências musicais (Turino 2008, 54). Na perspetiva do autor esta uniformidade resulta de um processo de seleção dos músicos que toma como critério as suas capacidades musicais individuais, com o objetivo de potenciar a previsibilidade da execução musical coletiva durante as apresentações públicas (*idem, ibidem*). Todavia, no domínio do associativismo musical, a inclusão de um determinado indivíduo num coletivo não impõe, por norma, níveis de competência musical predefinidos. No caso da Tuna Souselense a capacidade de cantar ou tocar um instrumento é entendida como condição necessária e suficiente para que um novo elemento possa integrar o grupo, independentemente do seu grau de proficiência²³². Por esta razão a tuna inclui pessoas com perfis de competências díspares, como desenvolverei de seguida.

6.2.2. Ler Devagar - literacia(s), códigos e outros recursos de apropriação da música

No decurso dos ensaios constatei que os músicos da tuna têm capacidades de leitura notacional e de realização vocal e instrumental diferenciadas. Estamos, portanto, perante diferentes “literacias musicais”. Emprego este conceito com o sentido que lhe é atribuído por Janet Mills e Gary McPherson, que rejeitam uma associação unívoca do conceito de literacia musical à capacidade de ler e escrever notação em pauta:

Ask anyone who uses the term ‘musical literacy’ to say what they mean by it, and they will often speak - in effect - of the ability to function fluently as a musician. But delve deeper to find out what is meant by ‘function’, ‘fluently’, or ‘musician’, and it becomes clear that views of ‘musical literacy’ often focus exclusively on the ability to decode written staff notation and turn it ‘accurately’ into sound (Mills e McPherson 2007, 156).

Os autores citados sustentam que o conceito de literacia musical não designa uma capacidade isolada, mas um processo de aquisição de competências²³³ que envolve várias dimensões, razão pela qual propõem a sua utilização no plural (Mills e McPherson 2007, 155).

Com efeito, a capacidade de “funcionar fluentemente como músico” (Mills e McPherson 2007, 156) não depende exclusiva nem necessariamente da capacidade de descodificar notação musical. Na descrição

²³² Para garantir a continuidade da sua atividade, dependente da participação voluntária de músicos não-profissionais e não remunerados, a associação Tuna Souselense promove o desenvolvimento gradual dos conhecimentos e competências musicais dos seus membros, não só através dos ensaios, mas também por meio da sua escola de música.

²³³ Mills e McPherson integram neste processo as seguintes ações: fazer música; refletir sobre a música em que se está ativamente envolvido, expressar opiniões sobre a música que se toca, escuta ou cria; falar sobre música e ouvir música como forma de formular juízos; escrever, ler, compreender e interpretar notação musical (Mills e McPherson 2007, 155).

da segunda parte do ensaio com que abri este capítulo, dedicada à aprendizagem de uma nova obra, intitulada *Ler Devagar*, evidenciaram-se diferentes “literacias musicais”, às quais corresponderam distintos modos de apropriação da obra pelos músicos. Refiro-me, por exemplo, a Diana Simões e Ana Carolina Pais, bandolinistas que rapidamente descodificaram e converteram em som a informação presente na pauta, a Hortênsio Carvalho, bandolinista cuja memória auditiva lhe permitiu assimilar a melodia da nova música a partir da reprodução da gravação, a Fernando Marques, capaz de captar, também auditivamente, a harmonia da guitarra e as linhas do baixo da obra musical, ou aos outros guitarristas, que aprenderam a sequência de acordes através da leitura das cifras.

Como atrás referi, os ensaios da tuna têm como propósito a preparação de obras musicais para apresentar publicamente. Tendo em vista potenciar a previsibilidade da realização musical final, as obras musicais são objetivadas através da escrita notacional. A pauta concorre para a fixação das obras musicais como objetos artísticos e estabelece uma base de trabalho para todos os instrumentistas da tuna. No entanto, a pauta não é apreendida de igual modo por todos os músicos, tal como referiu Patrícia Ferreira, maestrina da tuna:

[...] ler como nós lemos, nós músicos, há casos em que não leem. Mas conseguem acompanhar a pauta através dos compassos e através do próprio ouvido. A pessoa tem uma pauta, por exemplo os guitarristas têm uma melodia e depois têm os acordes em cima. Eles sabem que vai ser aquele acorde, sabem o que é que vem a seguir, porque lá está escrito. Mas o que os ajuda também é o facto de terem um ouvido extraordinário. O João acompanha a partitura assim. Agora já acompanha melhor, porque entretanto começou a estudar percussão à séria e precisa de ler a partitura. Mas o caso, por exemplo, do Fernando: ele sabe que daqui a dois compassos vai mudar de acorde, ou vamos mudar de tonalidade, ou vamos mudar de parte. Ele percebe isso. Mas ler a partitura como nós a lemos, não. [...] O Ti ‘Armando, por exemplo, toca cavaquinho, mas também toca bandolim. Para tocar bandolim tem de ler partituras. A única pessoa que é mais “preguiçosa” é o Sr. Hortênsio. Como tem uma facilidade incrível de ouvido facilita a própria vida dele com a partitura, e deixa-a, facilita isso. Se não tiver de pegar nela, não pega. Não é que não saiba ler a partitura. Ele sabe, desenrasca-se! Mas precisa do dobro do trabalho, quando pode fazer isso naturalmente, através do ouvido dele (entr. Patrícia Ferreira 2014a).

A pauta da obra *Ler Devagar* distribuída aos elementos da tuna no ensaio que acima descrevi compreendia uma linha melódica escrita no sistema de cinco linhas e a indicação da harmonia, em cifras. Com um carácter provisório, esta pauta visava oferecer aos elementos da tuna um primeiro contacto com a obra e, simultaneamente, identificar as suas eventuais dificuldades técnicas, tendo em vista a elaboração da partitura definitiva (c.i. Patrícia Ferreira 2015). No ensaio seguinte a maestrina entregou aos músicos novas pautas, adaptadas à constituição instrumental da tuna e às capacidades de leitura notacional e realização instrumental dos seus elementos (cf. Anexo 23). Nesta adaptação, da autoria da maestrina, a melodia aparece distribuída por vários instrumentos e a harmonia está notada através de dois códigos diferentes: o pentagrama e a cifra.

De acordo com a maestrina a convergência destes sistemas de notação no mesmo registo escrito visa proporcionar aos membros da tuna diferentes alternativas de leitura, em função dos seus perfis de competências (entr. Patrícia Ferreira 2014a). No ensaio que descrevi observei isso mesmo: os músicos recorreram imediatamente ao código que lhes era mais familiar e iniciaram a leitura da obra nos seus instrumentos. Observei ainda que alguns instrumentistas faziam uma leitura mista dos diferentes códigos, circulando ora pela pauta ora pelas cifras, conforme sentiam mais facilidade de leitura. Este procedimento, que observei em outros ensaios, decorre da capacidade de leitura de cada um dos músicos e das funções musicais desempenhadas pelos diferentes naipes da tuna.

	Função Melódica	Função Harmónica			Função Rítmica
		(textura polifónica)	(acompanhamento acórdico)	(baixo)	
Bandolim 1	X				
Bandolim 2	X	X			
Bandolim 3	X	X			
Guitarra			X	X	X
Cavaquinho			X		X
Viola Baixo				X	X
Percussão					X
Grupo Vocal	X				

Tabela 1 - Funções musicais predominantes dos naipes da Tuna Souselense

Tendo em vista identificar as funções musicais predominantes de cada um destes naipes, procedi à análise das partituras das obras que, à data do ensaio acima descrito, compunham o repertório da tuna. Constatei que na maioria das partituras elaboradas pela maestrina Patrícia Ferreira os bandolins estão divididos em três naipes: *bandolim 1*, *bandolim 2* e *bandolim 3*.

Em regra, o primeiro destes naipes toca a melodia principal. Esta circunstância possibilita que os bandolinistas menos fluentes na leitura notacional assimilem a sua parte auditivamente. Trata-se de um outro modo de literacia musical, que requer do instrumentista uma considerável acuidade auditiva e aciona processos de memorização e evocação musicais que lhe permitem “funcionar fluentemente como músico” (Mills e McPherson 2007, 156) sem a mediação da notação musical, mesmo num contexto coletivo²³⁴.

²³⁴ Philip Priest refere que um dos argumentos a favor da importância da literacia musical (aqui entendida em sentido estrito, ou seja, como a capacidade de ler e decifrar notação em pauta) prende-se com a reivindicação de

As linhas atribuídas aos naipes de *bandolim 2* e *bandolim 3* complementam a melodia principal. Trata-se de linhas independentes com uma função polifónica, ou seja, possuem simultaneamente uma dimensão melódica horizontal e uma dimensão harmónica vertical (Michels 2003, 93). A assimilação destas linhas melódicas por via auditiva é mais exigente, razão pela qual os músicos que compõem estes naipes estão particularmente vinculados à pauta.

No contexto da tuna as guitarras, os cavaquinhos e a viola baixo têm funções predominantemente harmónicas. Por norma a viola baixo destaca a nota fundamental de cada acorde, enquanto as guitarras e os cavaquinhos fornecem um acompanhamento acórdico à melodia principal. No que respeita a estes três naipes é utilizado um outro tipo de notação: a cifra. As partes escritas para estes instrumentos incluem a indicação dos acordes cifrados, sobre a linha melódica principal, normalmente atribuída ao primeiro naipe de bandolins.

A cifra que figura nas partes atribuídas a estes naipes é uma adaptação do código de notação alfabética, generalizado internacionalmente em géneros musicais como o jazz ou o rock²³⁵. Consiste na indicação por extenso da nota fundamental do acorde, à qual podem ser adicionados os sinais de bemol e sustenido. À nota fundamental do acorde é acrescentado um ‘m’ maiúsculo ou minúsculo que assinala, respetivamente, um acorde maior ou menor²³⁶. A cifra pode ainda ser complementada por um algarismo que indica as notas suplementares à tríade²³⁷.

A notação em cifras tem a vantagem de ser aplicável a distintos instrumentos, nomeadamente a guitarra, o cavaquinho e a viola baixo. Perante a mesma cifra, cada instrumentista adapta a estrutura interna do acorde em função das suas próprias capacidades de execução e da extensão e afinação do seu instrumento²³⁸. Ao condensar a informação sobre a harmonia a cifra permite que a leitura do acorde seja mais imediata, comparativamente à notação em pauta.

Nos ensaios constatei que os elementos dos naipes de guitarra e cavaquinho associam as cifras a ações físicas, recuperando posições manuais previamente assimiladas. O baixista da tuna interpreta o mesmo

uma “disciplina social” supostamente indispensável à integração num agrupamento musical. Priest destaca que a leitura notacional apenas é necessária “para alguns grupos” e para alguns “tipos de música” (Priest 2005, 200).

²³⁵ Os dicionários especializados de música, como o *The New Grove Dictionary*, apenas se referem às cifras utilizadas no contexto da designada ‘música erudita’ (no baixo contínuo barroco, por exemplo).

²³⁶ Na análise de partituras encontrei apenas cifras relativas a tríades perfeitas no estado fundamental. Nos arranjos, a maestrina distribuiu as notas que constituem os acordes aumentados e diminutos pelos naipes de bandolim, com o objetivo de simplificar a leitura da cifra e a realização do acorde.

²³⁷ Por exemplo, um acorde de sétima da dominante construído sobre a nota “sol” é notado com a cifra SolM7, em que “Sol” indica a nota fundamental do acorde, “M” designa a qualidade do acorde, ou seja, as relações intervalares que o definem como “maior”, e “7” representa a nota adicional à tríade, calculada a partir da nota fundamental (cf. Anexo 22).

²³⁸ Um determinado acorde pode ser facilmente realizável numa guitarra e não o ser num cavaquinho, dadas as limitações que decorrem das características físicas deste instrumento, com apenas quatro cordas, e da afinação utilizada pelos instrumentistas da tuna (as duas cordas mais graves são afinadas em uníssono).

código de modo distinto: este instrumentista retira da cifra informação sobre a nota fundamental e a qualidade de cada acorde e utiliza-a como ponto de partida para a criação de padrões melódicos.

A cifra configura um código eficaz na definição da qualidade da harmonia. Todavia, não indica se deve realizar-se um baixo, um acorde ou um arpejo. Esta indicação é dada por abreviaturas como “ded.” ou “arp.”, inscritas sob a melodia principal (cf. Anexo 23). Isoladamente, a cifra também não especifica o momento em que cada acorde deve ser tocado. Por conseguinte, os instrumentistas destes naipes adquiriram conhecimentos elementares de figuração rítmica, o que lhes possibilita complementar a leitura da cifra com uma leitura global da pauta²³⁹. Para além disso, estes músicos dispõem de um conhecimento empírico que lhes permite ajustar a realização rítmica da harmonia ao carácter das obras. Nos ensaios em que participei ouvi frequentemente expressões como “divisão binária²⁴⁰”, “valsear²⁴¹”, “dedilhar²⁴²”, “arpejar²⁴³” ou “tocar o acorde aberto²⁴⁴”, que ilustram uma outra forma de literacia musical, baseada na experiência musical dos próprios instrumentistas e assente num léxico específico.

No que respeita à percussão a pauta apenas prescreve os momentos de entrada e de saída do(s) instrumento(s) a utilizar em cada secção da peça (cf. Anexo 23), ficando ao critério do instrumentista a elaboração do acompanhamento rítmico, adotando como referente a gravação sonora da obra a partir da qual o arranjo musical foi feito²⁴⁵.

O grupo vocal, internamente designado “coro”, utiliza como suporte mnemónico uma folha com os versos das canções, na quais figuram anotações relativas à estrutura formal das obras musicais, tais como “introdução”, “bis”, “solo”, etc.

Em suma, as obras musicais preparadas nos ensaios da tuna são objetivadas em registos escritos nos quais convergem diversos códigos notacionais: a pauta, a cifra, os versos das canções e anotações escritas. Ao longo do trabalho de campo constatei que os instrumentistas que realizam as diferentes linhas melódicas recorrem sobretudo à leitura de notação musical segundo o sistema de cinco linhas. Os instrumentistas responsáveis pelo acompanhamento harmónico privilegiam a utilização de cifras, enquanto o percussionista utiliza a pauta como guião para a realização da base rítmica das obras. Todavia, estes códigos não são estanques. Os músicos socorrem-se de uns ou de outros numa perspetiva

²³⁹ A cifra informa sobre a qualidade do acorde. No entanto, para que o instrumentista saiba onde deve aplicá-lo, necessita da contextualização da pauta, ou seja, o músico lê a cifra ao mesmo tempo que faz uma leitura global do tempo decorrido até à realização do acorde.

²⁴⁰ Alternância entre a nota do bordão, normalmente a nota fundamental do acorde, e as restantes notas do acorde, num movimento binário.

²⁴¹ Alternância entre uma nota bordão e dois acordes, num movimento ternário.

²⁴² Tocar *pontado*, ou seja, destacar cada uma das notas da melodia ou do acorde.

²⁴³ Tocar *rasgado*, ou seja, “correndo todas as cordas ao mesmo tempo” (Oliveira 1966, 131).

²⁴⁴ Tocar *rasgado*, deixando o acorde suspenso.

²⁴⁵ Este músico privilegia sobretudo a aprendizagem por imitação e recorre com frequência a gravações de originais ou versões das obras musicais sugeridas pela maestrina, disponíveis em CD ou em plataformas digitais como o *Youtube*.

de complementaridade, retirando de cada um deles a informação que lhes é mais acessível. A tabela que se segue decorre da análise das partituras das obras *Balada de Outono* e *Ler Devagar*, preparadas no ensaio que descrevi no início deste capítulo (cf. Anexos 22 e 23).

	Código	Informação	Bdl. 1	Bdl. 2	Bdl. 3	Guit.	Cav.	V. B.	Perc.	G. V.
Orquestra	Pauta	Estrutura formal (secções, compassos, repetições)	X	X	X	X	X	X	X	
		Tonalidade (armação de clave)	X	X	X			X		
		Métrica e duração dos sons (indicações de compasso e figuras rítmicas)	X	X	X	X	X	X	X	
		Altura dos sons (notas musicais)	X	X	X					
		Indicações de execução (dedilhado, arpejado, etc.)				X	X		X	
	Cifra	Nota fundamental e qualidade do acorde				X	X	X		
Grupo Vocal (G.V.)	Texto	Versos								X
		Anotações estruturais (introdução, instrumental, etc.)								X

Tabela 2 - Relação predominante dos naipes da tuna com a informação contida nos diferentes códigos notacionais.

A convergência de vários códigos notacionais no mesmo registo escrito permite que a mesma informação possa ser apropriada de modo diferenciado por cada um dos membros da tuna. Ainda assim, os registos escritos utilizados por estes músicos não contêm qualquer indicação sobre a dinâmica, a articulação e a agógica do texto musical (cf. Anexos 22 e 23). Esta omissão não significa que as realizações musicais da tuna sejam desprovidas de contrastes: os níveis de interpretação que acima referi cabem à participação da maestrina e são expressos por meio da sua géstica de direção musical e de indicações transmitidas verbalmente aos músicos nos ensaios. Segundo a maestrina, esta aparente incompletude das pautas tem como propósito simplificar a sua leitura pelos músicos (c.i. Patrícia Ferreira 2015). Por outro lado, e dado que o número de músicos presentes nos ensaios e nas apresentações públicas da tuna é suscetível de variar, as pautas têm de ser suficientemente *abertas*, permitindo que as obras musicais sejam adaptáveis aos instrumentos disponíveis em cada momento.

Ao longo do período de observação constatei por várias vezes esta necessidade de adaptação. Na partitura da obra *Balada de Outono* (cf. Anexo 22) figuram quatro linhas melódicas, atribuídas aos três naipes de bandolim acima mencionados e a um violino. Segundo a maestrina, este arranjo foi elaborado

na perspectiva da entrada de um violinista para a tuna, que não chegou a concretizar-se. A parte de violino passou então a ser tocada pela flauta transversal, não prevista na partitura (c.i. Patrícia Ferreira 2015). Em 2015, após a saída da flautista, a mesma parte passou a ser tocada em bandolim, obrigando a uma divisão do naipe de *bandolim 1*. No ensaio que descrevi apenas estavam presentes dois músicos deste naipe. Para que nenhuma das partes da obra fosse omitida, Maria José Pimentel tocou a parte do naipe de *bandolim 1*, ao passo que Hortêncio Carvalho assumiu a realização da melodia inicialmente concebida para o violino e posteriormente confiada à flauta. Desta forma a melodia atribuída a um naipe tomou a forma de um solo.

A partitura da obra *Ler Devagar* (cf. Anexo 23) inclui também uma linha melódica para um violino, instrumento que, como referi, não existe na tuna. No concerto comemorativo do 105.º aniversário da Tuna Souselense, esta linha melódica foi realizada pela maestrina que, simultaneamente, tocou bandolim e dirigiu a tuna, sentada junto dos instrumentistas (notas de campo, 21 de novembro de 2015).

Estes exemplos revelam que, no contexto da tuna, a pauta não é um produto acabado. Ainda que favoreça a fixação das obras musicais como objetos artísticos, está em constante adaptação, em função das recorrentes alterações da configuração instrumental do grupo e da assiduidade dos seus elementos. Por esta razão a escrita das diferentes partes que constituem os arranjos não é idiomática, ou seja, não é específica para um determinado instrumento²⁴⁶.

Em articulação com as cifras, a pauta estabelece uma relevante base de trabalho para os ensaios da tuna, sendo distintamente interpretada por cada um dos naites, como atrás discuti. No entanto, a apropriação da música pelos tunos não depende exclusivamente da utilização de registos escritos: em conformidade com as suas características individuais, os músicos acionam outros modos de vinculação à música que complementam ou constituem uma alternativa à leitura.

A descrição do ensaio com a qual iniciei este capítulo faz sobressair a aplicação de estratégias de apropriação da música que se relacionam diretamente com o fenómeno de produção sonora, sem a mediação de registos escritos. Refiro-me à aprendizagem de uma melodia a partir da reprodução de uma gravação ou, no que respeita aos instrumentistas de guitarra e cavaquinho, ao recurso a posições de acordes previamente assimiladas. Estas posições manuais são particularmente úteis para os tunos menos fluentes na leitura do pentagrama e traduzem, como sugere Philip Priest, “imagens da ação” (2005, 203) sustentadas na competência psicomotora dos músicos:

²⁴⁶ Note-se o exemplo do arranjo da obra *Balada de Outono*, no qual a parte inicialmente atribuída ao violino foi sucessivamente realizada pela flauta transversal, por parte do naipe de *bandolim 1*, e por um único bandolim: a opção por uma escrita idiomática implicaria, por exemplo, a utilização de diferentes sinais de articulação para cada um destes instrumentos: *arcadas* para o violino, indicações de respiração para a flauta e sinais de alternância do plectro para o bandolim. Por outro lado, o mesmo sinal gráfico pode corresponder a ações técnicas que variam de acordo com o instrumento (uma *ligadura de expressão* pode ser interpretada por um violinista como uma indicação de *arco* e por um flautista como uma indicação de respiração). A ausência de indicações de dinâmica possibilita que a mesma parte seja realizada por instrumentos (ou naites) com diferentes capacidades de projeção sonora, sem necessidade de alterar a pauta.

All musical performance [...] has an important psychomotor element. Playing without notation, in its many forms, is likely to be especially dependent on this element. The action of playing is real, and needs no intermediary between it and the aural image. The sounds themselves, and the means to produce them, form the only substance necessary to play. [...] The image of the action can conjure up the image of the sound (Priest 2005, 204).

Neste ensaio observei também que os instrumentistas privilegiaram a sincronização dos seus movimentos com os de outros músicos²⁴⁷ e o acompanhamento da géstica de direção musical da maestrina como meios para ajustar o seu desempenho individual à realização musical coletiva da tuna. Estes procedimentos ilustram a pluralidade de estratégias empregadas pelos membros do grupo para aceder ao conteúdo das obras musicais.

O diagrama abaixo representa os modos de apropriação da música que identifiquei nos ensaios da tuna: um modo visual, apoiado principalmente na leitura e interpretação de códigos escritos, e dois modos fundamentalmente sustentados na perceção auditiva e cinestésica dos músicos. A cada um dos modos correspondem vários recursos e estratégias de apropriação.

Modos de apropriação da música		
Visual (códigos escritos)	Auditivo	Cinestésico
Pauta Cifras Versos das canções Outras anotações	Registos sonoros Reprodução musical pela maestrina e/ou por outros elementos Comunicação verbal	Géstica de direção Posições dos acordes Sincronismo entre músicos
Recursos de apropriação da música		

Tabela 3 - Modos e recursos de apropriação da música identificados nos ensaios da Tuna Souselense

Nos ensaios a que assisti os elementos da tuna serviram-se de recursos associados a todos os modos de apropriação identificados, integrando-os de forma holística na sua realização musical. No entanto, cada músico privilegiou um ou outro modo, de acordo com o seu perfil de competências.

A discussão apresentada neste subcapítulo evidencia que os ensaios configuram oportunidades de aprendizagem musical para os elementos da tuna. Em qualquer situação de aprendizagem, o modo como

²⁴⁷ Refiro-me à sincronia entre músicos do mesmo naipe, que lhes permite assegurar a simultaneidade das trocas de posições dos acordes, evitando que a sobreposição de harmonias provoque dissonâncias indesejadas. Esta sincronia contribui também para a regularidade da métrica e do andamento das obras musicais.

cada indivíduo adquire e processa a informação relaciona-se com o seu “estilo de aprendizagem” preferencial (Riding e Raynor 1998 cit. por Hallam 2001, 64). Susan Hallam refere que, apesar do consenso em torno da existência de diferentes “estilos de aprendizagem”, este assunto tem vindo a alimentar um debate considerável, estando ainda por determinar se estes “estilos” resultam de características fixas do indivíduo ou são adotados como resposta a situações de aprendizagem particulares (Hallam 2001, 65).

Hallam sustenta que qualquer aprendizagem é uma construção sobre conhecimentos previamente adquiridos (Hallam 2001, 64). Por outras palavras, o indivíduo transporta consigo para cada nova situação de aprendizagem um leque de experiências musicais anteriores, razão pela qual a nova informação adquirida tende a ser mais facilmente integrada em estruturas de conhecimento já existentes (*idem, ibidem*).

Ou seja, o processo de aprendizagem musical pode ser concebido como um *continuum* ao longo do qual novas experiências se articulam com a história individual do músico. Em linha com o contributo de Hallam, proponho que os “estilos de aprendizagem” dos tunos e, por conseguinte, o(s) modo(s) como se apropriam do conteúdo das obras musicais, se relacionam sobretudo com as suas experiências musicais anteriores.

Em entrevistas e conversas informais constatei que alguns músicos (sobretudo os mais jovens) adquiriram conhecimentos e competências musicais em contextos de ensino formais²⁴⁸, enquanto outros iniciaram a sua aprendizagem musical como autodidatas ou integrados em diversos grupos e associações musicais. Um levantamento de dados realizado junto dos membros da tuna revelou a pluralidade de agrupamentos e domínios performativos na qual estes músicos se movimentam ou movimentaram: outras tunas, grupos de cordas, grupos de fado, bandas filarmónicas, tocatas de grupos etnográficos e ranchos folclóricos, grupos de cavaquinhos, grupos de concertinas, coros litúrgicos, grupos de cantares tradicionais e grupos de música *folk* (cf. Anexo 21).

A história de aprendizagem dos músicos opera um papel determinante no que respeita aos modos por eles privilegiados para se apropriarem da música. A sua participação em distintos domínios de produção musical estabelece uma multiplicidade de oportunidades para a assimilação de normas e procedimentos específicos de cada domínio de prática musical.

No ensaio que descrevi os músicos mais vinculados à pauta eram, de facto, aqueles que tinham frequentado contextos de ensino musical formais, nos quais os processos de transmissão da música são sobretudo sustentados na escrita e leitura notacionais, ou seja, num modo de apropriação predominantemente visual. Em contraste, os instrumentistas autodidatas focaram-se na audição da gravação, privilegiando a sua perceção auditiva como recurso de aprendizagem. Recorde-se, por exemplo, o caso de Hortênsio Carvalho, de gravador literalmente *em punho* para poder, depois, basear o

²⁴⁸ Refiro-me, por exemplo, à escola de música da associação Tuna Souselense e ao Conservatório de Música de Coimbra.

seu estudo individual numa ‘imagem sonora’ da nova peça. Por outro lado, os tunos com experiência no acompanhamento de outros instrumentistas (em diversos contextos), da voz (em grupos de cantares) ou da dança (em grupos etnográficos), recorreram à leitura da cifra, à audição do registo sonoro e à sincronização das mudanças de posições dos acorde com os seus naipes, fazendo uso dos três modos de apropriação da música que atrás identifiquei.

6.3. Música para “puxar pela cabeça” - o ensaio como espaço de aprendizagem

Todos os elementos da tuna são músicos não-profissionais e integram o grupo de forma voluntária e não remunerada. Em entrevistas e conversas informais a maioria dos tunos justificou a sua participação nos ensaios de modo vago, aludindo ao seu “gosto pela música”. Quando convidados a explicitar em que consistia esse “gosto” os tunos referiram-se aos ensaios não só como espaços de realização musical mas também como oportunidades de aprendizagem e desenvolvimento pessoal, como ilustra o seguinte excerto da entrevista a Armando Cação, instrumentista da tuna:

AC: Gosto muito de dançar [no rancho]. Mas a tuna, para mim, dá-me outra alegria.

RM: O que é que é diferente aqui na tuna? Porque é que gosta mais?

AC: Da música, derivado à música.

RM: Prefere esta música, daqui [da tuna]?

AC: Prefiro a música.

AC: E porquê?

AC: Porque é mais trabalhada... dá mais gozo, dá-me gozo estar a aprender!

RM: Dá luta? É um desafio maior?

AC: É uma ideia para puxar pela cabeça, ainda. [...] Dá mais para puxar. Para desenvolver ainda a cabeça (entr. Armando Cação 2013).

As alusões ao ensaio como espaço de aprendizagem musical foram recorrentes em entrevistas a outros músicos da tuna, que se socorreram de noções como “desenvolvimento”, “progresso” ou “evolução” para se referirem aos ensaios:

Eu progrido um pouco de cada vez que vou [ao ensaio] e tenho notado isso ao longo destes anos. A princípio tinha imensas dificuldades. Agora até me rio, como é que eu tinha tantas dificuldades e agora mexo os dedos facilmente... mais facilmente?! (entr. José Machado Lopes 2014).

Sim, gosto de cantar. E lá [nos ensaios] aprendi umas coisas. Eu não dominava bem a voz, e hoje canto fados de Coimbra e canto fados de Lisboa e sai muito melhor do que o que fazia. A Patrícia pôs-nos mais ou menos. [...] Ensinou-nos a segurar a voz. Eu não sabia segurar a voz, hoje já sei onde é que hei de respirar, para depois desenvolver ali... antigamente não sabia! (entr. Licínio Abreu 2014).

Depois nós começamos a tocar, começamos a evoluir, depois começamos a apanhar, aqui e acolá, executantes muito bons e começamos a apreciar... e isso atrai-nos. Isso liga-nos fortemente à música (entr. Carlos Cação 2013).

No âmbito das ciências da educação os contextos de aprendizagem são usualmente classificados em três modalidades: formal²⁴⁹, informal²⁵⁰ e não-formal²⁵¹. Embora esta trilogia seja utilizada de modo generalizado, os estudos sobre aprendizagem musical têm privilegiado a oposição entre as modalidades formal e informal. Esta oposição, que radica na dicotomia “música erudita” vs. “música popular” (Green 2002, 3-4; Finnegan 1989, 133; Vitale 2011, 1-2), exclui contextos de aprendizagem como o ensaio da tuna, para o qual convergem códigos, recursos e práticas associados a ambas as convenções referidas.

Em *The Hidden Musicians*, Ruth Finnegan identifica dois modelos contrastantes de aprendizagem: um modelo formal, associado à música “clássica”, e outro informal, relacionado com a “música popular” (Finnegan 1989, 133). Finnegan descreve o modelo formal como um sistema de ensino no qual prevalecem aulas individuais, orientadas por professores especialistas (*idem*, 134-140). De acordo com Finnegan este modelo privilegia a notação musical como recurso de transmissão de conhecimentos (*idem, ibidem*). Trata-se de um modelo estruturado em torno de um *curriculum* organizado num sistema progressivo de graus, que conduz a uma validação externa (*idem*, 140).

Segundo a autora que venho a citar, o modelo informal de aprendizagem enfatiza sobretudo a performance (Finnegan 1989, 138). Neste modelo a escrita é secundária: a aprendizagem baseia-se na imitação de registos sonoros e na interação com outros músicos (*idem*, 137-139). Contrariamente ao ensino formal, subordinado a sistemas oficiais de educação, este modelo não impõe restrições de idade (*idem*, 137). Embora não sejam validados por critérios externos, os processos de aprendizagem informal são autoavaliados pelos próprios músicos e legitimados pelo reconhecimento entre pares e de músicos considerados como modelos (*idem*, 138-140).

²⁴⁹ A categoria *aprendizagem formal* refere-se à instituição ‘escola’. Compreende processos de aprendizagem baseados num *curriculum* que define os conteúdos, os objetivos, a duração, a metodologia e a avaliação da aprendizagem (Mak 2006, 2-4). Trata-se de processos de aprendizagem intencional, isto é, o aluno sabe o que aprender, como aprender e qual o nível a alcançar (*idem, ibidem*). O processo de ensino é dirigido por professores qualificados, estruturado em ciclos e conduz a um reconhecimento formal (*idem, ibidem*).

²⁵⁰ A categoria *aprendizagem informal* refere-se a processos de aquisição de conhecimentos no quotidiano, sem a intervenção de uma autoridade educativa (Mak 2006, 3-5). Compreende aprendizagens que decorrem da motivação e da autoiniciativa do aprendiz e que não são estruturadas em torno de objetivos formalmente descritos (*idem, ibidem*). A aprendizagem, que pode ser intencional ou casual, não é dirigida pela figura do professor nem conduz a uma certificação (*idem, ibidem*).

²⁵¹ A modalidade *aprendizagem não formal* designa processos que se situam entre o *formal* e o *informal*. Refere-se a atividades independentes do sistema de educação oficial, as quais são baseadas num *curriculum* menos estruturado (relativamente a contextos formais) e visam públicos e objetivos específicos (Mak 2006, 3). O processo de ensino é adaptado às necessidades do grupo de aprendizagem e menos dirigido pela figura do professor, deixando espaço à aprendizagem entre pares (*idem, ibidem*). Trata-se de uma modalidade eminentemente experimental que resulta num conhecimento prático, legitimado pelo “saber fazer” (*idem*, 3-5).

Finnegan caracteriza o processo de aprendizagem musical a partir da oposição entre os pares formal/erudito e informal/popular. Sustento que os ensaios da tuna configuram um espaço de aprendizagem não-formal, que se situa 'entre' estes dois polos. Os ensaios são contextos de aprendizagem estruturados, mas independentes do sistema de educação formal. Com efeito, os tunos não perspetivam os ensaios como aulas mas referem-se a eles como espaços de construção de conhecimento.

Estes ensaios ocorrem à margem do sistema de educação oficial e, como tal, não estão sujeitos ao cumprimento de um *curriculum* com conteúdos formalmente descritos. No entanto, a aquisição de conhecimentos e competências não fica apenas ao critério da autoiniciativa dos músicos, como é característico de contextos informais de aprendizagem. As obras que constituem o repertório da tuna são um referente para a aprendizagem destes músicos: selecionadas e adaptadas pela maestrina, estas obras configuram um *curriculum oculto* do qual emergem conteúdos que estruturam a aprendizagem dos membros da tuna. Como ficou patente no subcapítulo anterior, os ensaios da tuna privilegiam a interseção entre recursos de apropriação da música associados aos dois modelos de aprendizagem descritos por Ruth Finnegan. Refiro-me, por exemplo, à complementaridade entre a pauta e os registos sonoros.

O ensaio é estruturado e orientado pela maestrina da tuna que, contudo, não tem a figura do professor. Trata-se de um contexto de ensino coletivo, pouco hierarquizado e permeável à aprendizagem entre pares. Talvez por esta razão, a aprendizagem que ocorre nos ensaios é encarada pelos tunos como uma experiência social.

6.3.1. “Rios que vão dar ao mar”²⁵² - a performance musical como experiência de fluxo

A observação de ensaios, os testemunhos da maestrina e dos restantes músicos da tuna e a minha própria experiência como maestro de um grupo com características similares permitem-me afirmar que a participação de músicos não-profissionais em atividades musicais associativas depende, em larga medida, do seu envolvimento com o repertório e do bem-estar que retiram do ato de fazer música. Por outras palavras, quando um músico se predispõe a participar num ensaio espera que este lhe proporcione uma ocasião aprazível. Para corresponder a esta expectativa o maestro tem de imprimir ao ensaio a fluência necessária para captar e manter a atenção dos músicos. Dessa fluência depende a aprendizagem dos músicos e, inclusive, a sua participação nos ensaios subsequentes.

Segundo Thomas Turino, a “teoria do fluxo” (*flow*) proposta por Mihaly Csikszentmihalyi contribui para esclarecer o modo através do qual a música pode ajudar os indivíduos a alcançar uma auto-integração mais completa (Turino 2008, 4). Nesta teoria o conceito de “fluxo” designa um estado de concentração que ocorre quando um indivíduo está de tal forma envolvido numa atividade que todos os outros

²⁵² Expressão retirada do texto literário da *Balada de Outono* de José Afonso, uma das obras trabalhadas pela Tuna Souselense no ensaio que descrevi no início deste capítulo.

pensamentos, preocupações e distrações *desaparecem*, permitindo ao ator situar-se no presente, de forma plena (*idem, ibidem*).

Csikszentmihalyi enumera e explica as condições que estão na base de “experiências de fluxo”. A primeira prende-se com a existência de um equilíbrio adequado entre os desafios inerentes à atividade em causa e o nível de competência do praticante. De acordo com este autor, a atividade deve ter potencial para se expandir continuamente, acomodando possíveis transformações. Para experienciar o estado de fluxo o praticante tem de manter-se inteiramente focado na atividade que, por esta razão, deve oferecer um retorno imediato e ser claramente delimitada no tempo e no espaço, permitindo que o participante se abstraia da vida quotidiana. Por fim, Csikszentmihalyi sustenta que o estado de fluxo apenas pode ser alcançado se a atividade tiver objetivos claros, bem definidos, e acessíveis no período de tempo estabelecido (Csikszentmihalyi 1990, 71-93).

É pouco provável que todos os elementos da tuna experienciem, em todos os ensaios, o estado de fluxo acima descrito. Todavia, a apropriação da música através da audição, da leitura de códigos escritos e da relação com a géstica da maestrina requer um envolvimento que se aproxima deste estado. Ao longo da minha observação constatei que o envolvimento dos músicos da tuna nos ensaios está particularmente dependente da ação da sua maestrina. Com efeito, Patrícia Ferreira orienta os ensaios tendo em vista a fluência da aprendizagem e realização das obras musicais.

6.4. O papel da maestrina

Como venho a discutir, a Tuna Souselense é constituída por músicos com diferentes idades, histórias de aprendizagem e níveis de competência musical. Esta pluralidade exige que Patrícia Ferreira adapte a sua participação²⁵³ como maestrina, acionando competências musicais e pedagógicas, recursos de ensino e estratégias de ensaio adequados às particularidades da tuna:

Para manter os músicos no grupo é preciso cativá-los com o repertório. Ter a certeza de que gostam do repertório. [...] Logicamente que eu tenho de ter algum cuidado e bom senso na escolha. Não pode ser algo musical e tecnicamente difícil. Deve ser, acima de tudo, algo que eles tenham prazer em tocar. [...] Depois de definir o repertório dividem-se as partes de acordo com o nível de cada músico. Só no ensaio é que a música passa a fazer sentido, quando ganha forma, estrutura, dinâmica e estilo musical. É exatamente esta fase de construção da partitura que é mais difícil. É também aqui que tenho que utilizar estratégias para eles gostarem ainda mais de fazer música: muito reforço positivo, muita brincadeira pelo meio, brincar com as dificuldades, com os erros, enfim... Obviamente, existem

²⁵³ O *The New Grove Dictionary* caracteriza a direção musical como uma prática amplamente limitada ao contexto da música erudita ocidental assinalando, contudo, a sua adoção por outras tradições musicais. Segundo os autores o maestro exerce três funções fundamentais: a marcação do tempo musical, a análise das obras e subsequente implementação das suas decisões interpretativas nos ensaios e apresentações públicas e a participação na administração do grupo que dirige (Spitzer *et al.* 2001, 261-275).

momentos de maior tensão, de muita exigência, de trabalho performativo intenso para chegarmos à meta (entr. Patrícia Ferreira 2014b).

Na citação acima Patrícia Ferreira enumera as várias fases do trabalho que desenvolve enquanto maestrina da tuna, desde a seleção e adaptação das obras musicais à sua preparação durante os ensaios. Centrar-me-ei de seguida em cada uma das etapas deste processo.

6.4.1. Da pauta em branco à sala de ensaio – processos de seleção e adaptação da música

Segundo a maestrina, a organização de um contexto de ensaio capaz de despertar e sustentar o envolvimento dos tunos depende, desde logo, da seleção e adaptação do repertório, tendo em vista alcançar um ponto de equilíbrio entre o grau de dificuldade das obras musicais e os níveis de competência dos músicos (entr. Patrícia Ferreira 2014b).

A seleção das obras musicais constitui a primeira fase de um processo que culmina na sua apresentação ao público. Uma vez que a participação dos membros da tuna nos ensaios depende, como referiu a maestrina, da sua auto-motivação para a prática musical, a escolha do repertório é determinante. Nos ensaios constatei que essa escolha resultou de um compromisso entre as propostas da maestrina e o acolhimento das obras por parte dos tunos. Não obstante a autonomia da diretora artística, os tunos têm um papel ativo no que respeita à seleção do repertório. Os tunos exprimem com frequência a sua aprovação ou a sua recusa perante as opções musicais da maestrina, tal como ilustra o seguinte testemunho acerca da introdução de algumas das *Canções Heroicas* de Fernando Lopes-Graça no repertório da tuna:

A maioria das pessoas, por exemplo as pessoas mais velhas, estão habituadas a um repertório tradicional, em que chegam e tocam aquilo. Ao fim do primeiro ensaio, está feito. [...] A dificuldade maior é as pessoas não estarem habituadas a este tipo de repertório. Mas depois habitua-se. [...] Aconteceu um músico vir ter comigo e dizer assim: “Ó Patrícia, peço imensa desculpa mas eu não consigo acompanhar este repertório, vou ter de me ausentar agora durante algum tempo enquanto vocês estiverem a trabalhar esse repertório, e depois volto”. E eu coloquei esta situação à consideração da orquestra toda: “Vocês querem continuar a trabalhar este repertório? É que houve um colega vosso que se afastou por causa de ser este repertório. Como é? Vamos para a frente, não vamos?” (entr. Patrícia Ferreira 2014b).

Como referi anteriormente, a constituição instrumental das tunas não se encontra estandardizada. A plasticidade que caracteriza estes agrupamentos musicais justifica que, na investigação que desenvolvi, não tenha encontrado qualquer edição regular de partituras para tuna (vd. capítulos 2 e 3). Por conseguinte, a adaptação das obras musicais (porventura a tarefa que melhor caracteriza a ação dos

maestros neste domínio de prática musical) é um imperativo. Refiro-me à elaboração de arranjos²⁵⁴, uma estratégia de mediação entre as composições originais e a tuna, que visa dois objetivos: a adaptação das obras musicais à constituição instrumental específica de cada grupo e a atribuição de papéis musicais a cada um dos naipes, de acordo com os níveis de desempenho dos músicos que os compõem.

A análise das partituras elaboradas por Patrícia Ferreira para a Tuna Souselense evidenciou que as partes atribuídas a cada um dos naipes têm diferentes níveis de complexidade rítmica e melódica (vd. Anexos 22 e 23). Numa das entrevistas que me concedeu, esta maestrina explicou que, ao escrever os arranjos, tem em consideração as capacidades de realização musical dos membros da tuna:

Por exemplo, as partes dos *bandolins 3* são feitas à medida deles, tendo em conta a dificuldade que eles têm, o que já tocam e o que ainda não tocam. Para os *bandolins 2* normalmente não tem problema nenhum, porque elas tocam bastante bem. Então as partes chatas vão para os *bandolins 2*. Os *bandolins 1* ficam com a melodia principal (entr. Patrícia Ferreira 2014b).

A divisão do trabalho musical segundo o contributo individual que cada um dos tunos pode dar ao coletivo tem subjacentes critérios de ordem pedagógica e estabelece a primeira premissa da teoria de Csikszentmihalyi, isto é, permite que o esforço exigido a cada músico seja proporcional ao seu nível de competência. Os arranjos realizados pela maestrina são concebidos de modo a poderem *soar* nos primeiros ensaios, possibilitando aos tunos um retorno imediato da sua ação musical, outra condição prevista na “teoria do fluxo”. Contudo, à medida que os tunos vão apurando as suas capacidades de leitura e realização instrumental, o equilíbrio entre os estímulos propostos pela pauta e o seu nível de proficiência pode ficar comprometido. Por outras palavras, a vinculação permanente de um instrumentista a uma pauta demasiadamente simples pode gerar desinteresse, como refere Thomas Turino:

If the challenges are too low, the activity becomes boring and the mind wanders; if the challenges are too high, the activity leads to frustration and the actor cannot engage fully. When the balance is just right, it enhances concentration and that sense of being at one with the activity and perhaps the other people involved. Since flow is experienced as pleasurable, people tend to return again and again to activities that produce this state. As they do so their skill level grows, requiring the challenges to increase if the proper balance is to be maintained (Turino 2008, 4-5).

O imperativo de sustentar o interesse dos tunos pela prática musical requer da maestrina um esforço permanente no sentido de assegurar pontos de equilíbrio entre a exequibilidade das obras musicais e o seu potencial de desafio. Por conseguinte esta profissional realiza um diagnóstico constante das

²⁵⁴ António Tilly assinala que o termo ‘arranjo’ designa o “trabalho de instrumentação e composição sobre material musical existente” e pode referir-se à elaboração do acompanhamento instrumental ou vocal de uma melodia ou canção ou à “adaptação de uma obra original para outro instrumento ou para agrupamentos de configuração diferente da prevista na composição original” (Tilly 2010, 72).

competências individuais dos músicos, ajustando os arranjos à sua capacidade de realização e incentivando-os a progredir na sua aprendizagem. Nos ensaios constatei que Patrícia Ferreira incitou alguns tunos a transitar entre naipes e, inclusive, a mudar de instrumento, conforme progrediam na leitura da pauta e na sua técnica instrumental. Para além disso, a convergência de diferentes códigos e recursos de apropriação da música abre um espaço de autonomia para a implementação de pequenas variações musicais por parte dos elementos da tuna²⁵⁵. Todos estes fatores conferem à música produzida pela tuna um potencial de expansão (Csikszentmihalyi 1990, 74-75) favorável ao envolvimento dos músicos nos ensaios.

6.4.2. Da estante ao palco – o processo de ensaio

O ensaio que descrevi na abertura deste capítulo²⁵⁶ iniciou-se com a *Balada de Outono*, de José Afonso (cf. Anexo 22). Numa primeira abordagem esta obra foi tocada com poucas interferências da maestrina, que se cingiu a estabelecer um andamento regular e a indicar as entradas aos naipes. De acordo com a maestrina esta primeira realização visou dois objetivos: proporcionar aos tunos uma audição global da obra²⁵⁷ e identificar eventuais dificuldades e erros de interpretação (c.i. Patrícia Ferreira 2015). Nesta fase a géstica empregue pela maestrina consistiu quase exclusivamente na marcação do padrão de direção convencional²⁵⁸. Observei que este padrão foi adotado como referência pela maioria dos instrumentistas, mas não pelos cantores. Como explicar esta diferente relação dos músicos da tuna com a géstica da maestrina?

Segundo Liz Garnett os músicos interpretam os padrões de direção não apenas como um código visual mas também como uma alusão às suas experiências musicais anteriores (Garnett 2009, 141). Ou seja, a interpretação dos gestos do maestro relaciona-se com o modo como os músicos foram preparados para os compreender. No que respeita à sua forma e orientação espacial os padrões de direção aproximam-se do ato de ‘marcar o compasso’. Trata-se de um procedimento comum, sobretudo em contextos de ensino formais, pelo que é provável que os instrumentistas que frequentaram aulas de música

²⁵⁵ Refiro-me, por exemplo, a ornamentações melódicas nos bandolins, a variações rítmicas na percussão ou a elaborações subtis sobre a harmonia, nas guitarras.

²⁵⁶ Esta descrição, produzida no decurso do ensaio, é necessariamente parcial, não cobrindo de forma pormenorizada todas as fases do ensaio. Por esta razão, este subcapítulo sustenta-se também na gravação em vídeo do mesmo ensaio.

²⁵⁷ A realização global das obras, recorrente no início dos ensaios em que participei, permite que os músicos relembrem o andamento, a tonalidade e a métrica das obras musicais, bem como a sua estrutura, nomeadamente as entradas dos naipes e as repetições. Trata-se de um procedimento particularmente útil para os músicos menos fluentes na leitura da pauta que, como atrás referi, privilegiam modos de apropriação da música baseados na sua perceção auditiva e cinestésica.

²⁵⁸ Refiro-me a um código gestual generalizado na prática de direção musical para estabelecer o andamento das obras e facilitar a sincronia entre os músicos. Os padrões de direção codificam informação sobre a pulsação e a métrica da obra.

estabeleçam essa analogia, ainda que inconscientemente. Todavia, e como atrás explicitarei, alguns instrumentistas da tuna não têm uma história de aprendizagem musical formal.

Neste e em outros ensaios observei que ao exemplificar as partes de cada naipe, cantando-as, a maestrina manteve presentes os padrões de direção. Este procedimento contribui para que, ao longo de vários anos de ensaios periódicos, os tunos atribuam sentido a este código gestual, integrando-o nas suas “estruturas de conhecimento” (Hallam 2001, 64). Contudo, em conversas informais, constatei que muitos instrumentistas da tuna não relacionam os padrões de direção com a métrica das obras musicais que tocam, ou seja, não detêm um conhecimento teórico sobre a géstica da maestrina. Trata-se, como sugere Garnett, de um conhecimento empírico que permite otimizar o processo de ensaio:

Much of what goes on in rehearsal may be a matter more of practical consciousness than self-conscious control of technique, that is, it occurs at a level whereby participants can operate competently, without necessarily being able to articulate fully what it is they are doing, or how they are doing it (Garnett 2009, 165).

A direção de padrões transmite aos músicos informação sobre a pulsação e a métrica das obras. Permite não só estabelecer um andamento regular, mas também contextualizar a posição de cada tempo no compasso. Liz Garnett assinala que este código gestual é particularmente útil para músicos vinculados à notação musical, os quais têm de observar alternadamente a pauta e os gestos do maestro (Garnett 2009, 124). De facto, observei que os instrumentistas dividiram a sua atenção entre os códigos escritos e os padrões de direção, no sentido de se sincronizarem com a géstica da maestrina.

Ao contrário dos instrumentistas, os cantores da tuna não se apoiam na pauta²⁵⁹. Durante o ensaio da *Balada de Outono* constatei que os elementos do grupo vocal olharam permanentemente para a maestrina²⁶⁰ sem, contudo, responderem aos padrões por ela dirigidos. Para manter este naipe em sincronia com a orquestra a maestrina teve de percutir a pulsação, antecipar as respirações dos cantores e, por vezes, cantar a melodia que lhes estava atribuída.

Após a realização global da obra a maestrina concentrou-se na correção de erros do texto musical e no trabalho sobre detalhes de articulação, dinâmica e agógica - níveis de interpretação que, como atrás referi, não estão notados. Tomando como referência a primeira realização da *Balada de Outono*, Patrícia Ferreira assinalou os erros de realização e indicou aos músicos os compassos correspondentes. Estes compassos foram depois trabalhados isoladamente, por repetição. Este exercício centrado no detalhe apenas foi possível uma vez que todos os instrumentistas adotaram a pauta como suporte mnemónico.

²⁵⁹ Este é o único naipe da tuna em que nenhum dos elementos lê notação musical. Como acima referi, os cantores adotam como suporte mnemónico um registo escrito com o texto literário das canções (cf. Tabela 2). Contudo, ao longo dos ensaios, memorizam o texto, o que lhes permite prescindir deste suporte.

²⁶⁰ Num estudo dedicado à direção coral Garnett observou que os coralistas que cantam de memória adquirem um maior domínio do conteúdo musical das obras. Por esta razão, podem manter um contacto visual contínuo com o maestro, prescindindo da leitura do padrão para situar os tempos no compasso (Garnett 2009, 124).

Com o conteúdo musical objetivado em códigos escritos, a maestrina pode isolar fragmentos da obra sem que esta perca a coerência. Constatei, contudo, que a maestrina não isolou motivos curtos, mas sim frases com sentido musical, favorecendo a compreensão dos músicos que privilegiam a audição como modo de aprendizagem.

Nos momentos em que se centrou nos naipes de guitarras e cavaquinhos, cujas partes consistiam em sequências harmônicas, a maestrina cantou a melodia principal. Embora façam uma leitura global da pauta, os tunos que compõem estes naipes não leem notação musical fluentemente, pelo que necessitam da contextualização da melodia para enquadrar a realização dos acordes.

A parte atribuída ao grupo vocal não foi trabalhada isoladamente neste ensaio. A maestrina interveio durante a realização da obra, cantando, no sentido de estimular a projeção vocal dos cantores, corrigir a afinação e aperfeiçoar a articulação do texto. As intervenções vocais da maestrina foram gradualmente substituídas por gestos indicativos da altura dos sons e do fraseado musical. Trata-se, como sustenta Liz Garnett, de “gestos emergentes”, gerados nos ensaios²⁶¹ em resposta à sonoridade do grupo e como estratégia para resolver problemas musicais específicos (Garnett 2009, 157). Segundo Garnett, estes gestos complementam a linguagem oral nos momentos em que o maestro comunica ao grupo as alterações que devem ser feitas e são depois recuperados durante a realização das obras, chamando a atenção dos músicos para os detalhes trabalhados anteriormente (*idem, ibidem*).

Com efeito, ao trabalhar aspetos de articulação, agógica e dinâmica, a maestrina não se limitou a verbalizar as alterações pretendidas: exemplificou-as de forma expressiva, cantando as melodias atribuídas a cada naipe e complementando as suas demonstrações com gestos. A obra foi depois integralmente realizada. Apoiando-se no diagnóstico das dificuldades de cada um dos naipes, a maestrina alertou os músicos para os problemas identificados, recuperando gestos empregues em fases prévias do ensaio. Com o andamento da obra musical assimilado pelos tunos, a gística de direção tornou-se mais expressiva, favorecendo o *desenho* do contorno melódico, o equilíbrio sonoro entre os naipes e os contrastes de dinâmica.

O ensaio prosseguiu com a aprendizagem da obra *Ler Devagar*, de Júlio Pereira. Tratando-se de uma obra desconhecida pela maioria dos tunos, a maestrina isolou excertos da melodia e ensinou-os por repetição, tocando-os no bandolim²⁶². Ao converter em som a informação codificada na pauta Patrícia Ferreira simplificou a aprendizagem dos bandolinistas. Para ensinar as progressões harmônicas aos naipes de guitarra e cavaquinho esta profissional tocou a linha melódica no bandolim, percutiu a pulsação com um

²⁶¹ Garnett distingue entre *gestos musicais* e *gestos didáticos*: enquanto os primeiros visam evocar o carácter expressivo da obra, os segundos são utilizados para corrigir ou explicitar elementos musicais isolados. Segundo esta autora a alternância entre gestos musicais e didáticos ocorre de forma intuitiva, refletindo a constante mudança de foco do maestro entre o som global do grupo e o diagnóstico (Garnett 2009, 130-131).

²⁶² Nos ensaios a que assisti Patrícia Ferreira tocou frequentemente bandolim, o seu instrumento principal. Em fases iniciais de preparação das obras demonstrou também passagens melódicas e sequências de acordes em outros instrumentos. Esta profissional adquiriu conhecimentos elementares sobre os vários instrumentos da tuna, no sentido de auxiliar os músicos em níveis iniciais de aprendizagem.

pé e sinalizou verbalmente a entrada dos acordes, contextualizando a sua realização. Com a melodia e as progressões harmónicas assimiladas pelos músicos, a maestrina retomou a géstica de direção musical, facilitando a sincronia entre os diferentes naipes. Nesta fase do ensaio os tunos tocaram em simultâneo com a reprodução do registo sonoro, que contextualizou os excertos previamente trabalhados por repetição, integrando-os na totalidade da obra.

Na fase final do ensaio - que descrevi na abertura deste capítulo como um “caos sonoro” - Patrícia Ferreira deu algum espaço aos tunos que, de forma autónoma, se focaram nas partes da obra que consideraram mais complexas. Constatei que os músicos mais experientes auxiliaram os restantes na leitura dos códigos (pauta e cifra), nas dedilhações e nas posições dos acordes, por exemplo. Esta dinâmica de aprendizagem entre pares, recorrente ao longo da minha observação, põe em evidência que os ensaios da tuna configuram um contexto de aprendizagem multidirecional. Os códigos, recursos e estratégias de ensino acionados pela maestrina capacitam os membros da tuna para a prática musical e concorrem para estabelecer um espaço de construção de um conhecimento partilhado.

7. As apresentações públicas da Tuna Souselense: performance musical, comunicação e intervenção na vida social local

Neste capítulo descrevo e contextualizo a atividade performativa da Tuna Souselense entre 2013 e 2015, período durante o qual tomei parte nos ensaios e apresentações públicas da tuna como bandolinista, bem como em eventos promovidos pela escola de música desta instituição, como pianista acompanhador dos alunos²⁶³. Ao longo deste período verifiquei que as apresentações públicas da tuna têm um impacto significativo na vida social da vila de Souselas. Para além de concorrerem para a dinamização da vida cultural desta localidade, estes eventos congregam os souselenses em torno das performances da tuna. Este estudo tem como objetivo compreender o impacto da ação da Tuna Souselense na vida da localidade em que está sediada. Visa igualmente identificar e discutir os modos através dos quais os eventos promovidos por esta associação musical projetam espaços de comunicação, geram redes de relações sociais e produzem oportunidades de intervenção na vida da comunidade local.

O estudo sustenta-se na observação de apresentações públicas e ensaios da Tuna Souselense, bem como de aulas lecionadas na sua escola de música. Para melhor compreender o dinamismo desta instituição entrevistei vários membros da tuna, a sua maestrina e os seus diretores. No que respeita ao funcionamento da escola de música desta associação e à sua relação com o ensino artístico especializado de música, entrevistei ambas as professoras desta escola e o professor de bandolim do Conservatório de Música de Coimbra. Foram também entrevistados representantes autárquicos, nomeadamente a vereadora do pelouro da Ação Cultural da Câmara Municipal de Coimbra e o presidente da União das Freguesias de Souselas e Botão. A pesquisa compreendeu uma componente de pesquisa documental nos arquivos da Tuna Souselense (estatutos, livros de atas, regulamentos internos, relatórios de atividades e de contas, protocolos estabelecidos com outras entidades, cartazes, programas de concertos e fotografias) e do Município de Coimbra (editais e regulamentos relacionados com o apoio financeiro ao associativismo cultural).

Começo por descrever o concerto comemorativo do 103.^o aniversário da Tuna Souselense. A descrição deste evento constitui o ponto de partida para discutir o impacto da ação artística e pedagógica desta instituição na vida da localidade de Souselas. O capítulo foi estruturado a partir dos discursos proferidos neste concerto.

No período de tempo a que respeita este estudo as apresentações públicas da Tuna Souselense tiveram uma incidência sobretudo local. Como desenvolverei, os concertos que a tuna realiza na localidade em que está sediada configuram relevantes oportunidades de comunicação entre os tunos e a sociedade

²⁶³ Esta fase da investigação foi precedida de um período de observação não-participante, entre 2011 e 2013, durante o qual assisti a ensaios e apresentações públicas da Tuna Souselense. Em dezembro de 2016 fui convidado a dirigir a tuna num concerto realizado no Cine-Teatro da Lousã e nos ensaios que o precederam, em substituição da maestrina Patrícia Ferreira.

local. Em regra, estes eventos contam com a participação de outros grupos musicais, com os quais a tuna estabelece permutas. Como explicitarei, a interação entre a Tuna Souselense e associações musicais congêneres contribui para a dinamização cultural da vila de Souselas e viabiliza a itinerância e a performance da própria tuna em outros pontos do país, bem como a representação externa da localidade.

Este capítulo examina também o repertório musical da Tuna Souselense. Após uma breve caracterização e contextualização das obras musicais preparadas e apresentadas pela tuna durante o período em que realizei observação participante, centrar-me-ei na ação pedagógica desta associação musical. Começo por descrever o funcionamento da escola de música da Tuna Souselense, para depois analisar o modo como esta valência da instituição constitui um espaço de aprendizagem ao longo da vida, no qual se cruzam pessoas de diferentes faixas etárias. Exploro também a relação entre a escola de música da Tuna Souselense e o ensino artístico especializado de música.

Na parte final do capítulo abordo os modos como os membros da Tuna Souselense se mobilizam para representar a sua associação, definir e implementar o seu plano de ação e garantir a sua sustentabilidade financeira, em permanente relação com outras instituições locais, a população e as autarquias. Finalmente, discuto os modos através dos quais o envolvimento no *fazer musical* da tuna - que, como explicitarei, não se restringe aos seus músicos - potencia relevantes oportunidades de participação na vida da comunidade local.

7.1. “Com gáudio e circunstância” - o 103.º Aniversário da Tuna Souselense

Na tarde do dia 27 de outubro de 2013 a Tuna Souselense comemorou o seu 103.º aniversário com um concerto, que se realizou no salão da Casa do Povo de Souselas (cf. Anexo 24). Neste evento participaram, além da Tuna Souselense, o grupo *Scherzando - coro e orquestra infanto-juvenil da Tuna Souselense* e um grupo convidado, a Tuna Recreativa Penalvense²⁶⁴.

O concerto começou com a apresentação do grupo *Scherzando*, constituído por crianças e jovens que frequentam a escola de música da Tuna Souselense²⁶⁵ e dirigido por Patrícia Ferreira, maestrina da tuna e professora responsável pela escola de música desta associação. Antes de dar início à atuação, Patrícia Ferreira agradeceu aos alunos a sua participação nos ensaios realizados na semana que precedera o

²⁶⁴ Participei no concerto como maestro desta tuna, sediada em Penalva de Alva, no concelho de Oliveira do Hospital. A participação da Tuna Recreativa Penalvense (TRP) neste evento resultou de um convite endereçado pela direção da Tuna Souselense, na sequência da participação deste grupo musical no *IX Encontro de Tunas* organizado pela TRP em novembro de 2012. Como adiante documentarei, estas tunas cruzaram-se em palco por várias vezes entre 2008 e 2013, em permutas estimuladas pela proximidade entre os respectivos maestros.

²⁶⁵ O grupo *Scherzando* apresentou-se pela primeira vez no âmbito das comemorações do centenário da Tuna Souselense, em outubro de 2010. A constituição deste grupo varia em função dos alunos que, em cada ano letivo, frequentam a escola de música. Em outubro de 2013 este grupo era composto por um coro e uma orquestra, da qual faziam parte alunos de bandolim e de guitarra clássica.

concerto. O agradecimento estendeu-se aos pais destes alunos, bem como a três músicos²⁶⁶ que se disponibilizaram para colaborar nesta apresentação do *Scherzando*.

Ao longo de cerca de trinta minutos os jovens músicos do *Scherzando* tocaram e cantaram um programa musical bastante diversificado (cf. Anexo 25). Patrícia Ferreira introduziu cada uma das obras musicais, referindo os respetivos autores, épocas e géneros musicais. Nestas introduções, a maestrina justificou a escolha das obras apresentadas e fez saber às pessoas na plateia, muitas delas familiares dos alunos em palco, que estas músicas tinham sido objeto de instrumentações e arranjos realizados por si, com objetivos pedagógicos.

Terminada a sua apresentação, os elementos do *Scherzando* juntaram-se à plateia, cedendo o palco aos músicos da Tuna Souselense, que começaram a perfilar-se para atuar. Este momento de transição foi preenchido com uma alocução de José Machado Lopes, instrumentista e presidente da Direção da Tuna Souselense, que começou por saudar os alunos da escola de música, respetivos pais e familiares, as professoras da escola de música e os restantes músicos e membros dos corpos sociais da Tuna Souselense. De seguida, enunciou um vasto conjunto de patrocinadores e apoiantes desta associação, agradecendo a sua colaboração²⁶⁷. Após dirigir algumas palavras de boas-vindas aos representantes das entidades presentes²⁶⁸ e aos músicos e diretores da Tuna Recreativa Penalvense, convidada para atuar neste aniversário, José Machado Lopes concluiu a sua intervenção, com as seguintes palavras:

Deixem-me pedir a todos vós que façamos um pensamento! Eu diria... quase diabólico. Um pensamento diabólico!... Vamos pensar que, neste Portugal, se teria posto fim ao voluntariado. Nem tunas, nem filarmónicas, nem grupos etnográficos, nem clubes recreativos e desportivos. Deixo este pensamento. Já imaginaram? Já imaginaram? Por isso, devemos festejar com gáudio e circunstância mais este aniversário da nossa tuna, centenária. Agora, digei-me, ao olhar todos estes jovens, este milagroso ato de esperança: não serão eles a Tuna de amanhã, a caminho de outro centenário?

²⁶⁶ Refiro-me a David Lopes (pianista e filho de dois membros da tuna), Ana Rita Costa (flautista da Tuna Souselense e, à data deste concerto, professora na escola de música desta instituição) e João Crespo (percussionista e baixista da tuna).

²⁶⁷ Este agradecimento compreendeu as autarquias, nomeadamente a Câmara Municipal de Coimbra e a União de Freguesias de Souselas e Botão (UFSB), a Fundação INATEL e instituições locais como a Casa do Povo de Souselas (que cedeu o espaço em que se realizou o evento) e o Centro de Apoio Social de Souselas (que emprestou as suas instalações para o convívio que se seguiu ao concerto). O agradecimento estendeu-se a várias empresas locais (lojas de materiais e utensílios agrícolas, uma farmácia, uma loja de roupa, um talho, oficinas de reparação automóvel, um supermercado, cafés, papelarias, empresas de transporte de mercadorias, um restaurante e uma florista), que patrocinaram este concerto. Foram ainda mencionados os nomes de vários souselenses que colaboraram não apenas na organização deste evento (na sua divulgação, na decoração da sala, na preparação do lanche e na confeção do bolo de aniversário) mas também ao longo do ano de trabalho, por exemplo na manutenção das instalações da Tuna Souselense, no aquecimento das salas durante o inverno e na oferta de materiais necessários à atividade da tuna.

²⁶⁸ Refiro-me ao presidente da UFSB, a um representante do Município de Coimbra e aos presidentes das direções da Casa do Povo de Souselas, do Centro de Apoio Social de Souselas e da Associação Desportiva de Souselas.

Este trecho final do discurso do presidente da associação foi entusiasticamente aplaudido pela assistência, maioritariamente constituída pelos músicos do grupo convidado e por familiares dos membros da tuna, dos alunos da escola de música e, inclusive, de antigos tunos. Findo o discurso, os instrumentistas da Tuna Souselense ocuparam as suas posições em palco. A tuna deu início à sua atuação com o *Hino da Tuna Souselense*.



Figura 14 - Concerto comemorativo do 103.º aniversário da Tuna Souselense
(fotografia de Rui Marques, 2013)

Patrícia Ferreira dirigiu-se à plateia para informar que, neste concerto, a tuna interpretaria um programa musical bastante diferente do que tinha apresentado em anos anteriores. A maestrina referia-se a algumas das *Canções Heroicas* compostas por Fernando Lopes-Graça, que vinham sendo preparadas nos meses precedentes, nos ensaios da tuna e nas aulas lecionadas na escola de música. Antes de contextualizar historicamente estas canções, Patrícia Ferreira deu a conhecer à assistência as razões pelas quais tinha optado por trabalhar estas obras e o modo como tinha concebido as adaptações para os músicos da tuna:

*As Heroicas trouxeram oportunidades a toda a gente da escola de música, nomeadamente a alunos que começaram há um ano a estudar bandolim comigo. Eu estou a falar da fila do meio, que é o caso da Isabel, da Amélia, da Saudade e do Sr. Armando. [...] É lógico que a escola de música e a tuna têm de funcionar em paralelo, e quando eu fiz as transcrições e os arranjos destas *Heroicas* para a tuna lembrei-me que seria interessante fazer um arranjo que tivesse outro naipe, neste caso o naipe dos terceiros bandolins. Hoje os pequeninos também vão cantar as *Heroicas*, com os adultos. Eu pedia que o coro fosse entrando, por favor. As *Canções Heroicas* foram compostas por Fernando Lopes-Graça sobre poemas de vários autores. Estas obras são para piano e coro, por isso é que eu tive de fazer transcrições e arranjos. Tive de fazer transcrições porque algumas tonalidades não eram propriamente exequíveis para nós, tive de adaptar as tonalidades às nossas capacidades. E tive de fazer o arranjo para os instrumentos, como é óbvio.*

Neste concerto a tuna apresentou cinco *Canções Heroicas*, juntamente com um coro infantil constituído por alunos da escola de música (cf. Anexo 25). Os textos poéticos de cada uma das canções foram recitados pela maestrina antes da sua interpretação. Depois de interpretadas estas obras, Patrícia Ferreira voltou a dirigir-se à plateia:

Esperamos ter as *Heroicas* todas prontas no dia 25 de abril de 2014. Espero que tenham gostado desta pequena amostra, e espero que estejam a gostar do concerto. Nós estamos mesmo a terminar, faltam duas [músicas]. Vamos continuar com a *Dança dos Montanhese*s e terminar com um *Medley*, que é um conjunto de cinco canções que eu fui *roubar* ao Grupo Etnográfico da Região de Coimbra. Peguei nas que eu gostava mais e fiz um conjunto para a Tuna Souselense. Estas canções têm letras muito interessantes, portanto estejam atentos. [...] Espero que gostem e que não se vão embora, porque ainda falta uma parte muito boa deste aniversário, que vai ser dirigida por um grande amigo... já não digo *meu*, mas da Tuna, porque nós já nos cruzámos várias vezes. Já fomos lá, eles já vieram, nós já lá fomos e eles voltaram. Isso significa que gostamos muito uns dos outros. Espero que estejam a gostar, eu estava só a fazer um bocadinho de sala para eles afinarem todos, novamente. É que os instrumentos de corda... de vez em quando temos de ir afinando a meio dos concertos. *Dança dos Montanhese*s! E o solista é o Sr. Hortênsio! Aproveito, e peço já uma salva de palmas para a Isabel, para a Amélia, para o Samuel, que foi um fantástico reforço dos meus bandolins, para a Saudade, e para o Sr. Armando. Eles trabalharam imenso. E peço ao coro infantil que se levante novamente, um aplauso para eles!

Após esta intervenção da maestrina, que deixou transparecer o seu reconhecimento para com o grupo convidado e ressaltou o empenho dos instrumentistas da tuna e do coro infantil, a Tuna Souselense terminou a sua atuação. Seguiu-se a oferta de lembranças à tuna convidada, aos representantes das autarquias e de várias instituições locais e às crianças da escola de música. Antes de ceder o palco à Tuna Recreativa Penalvense, a Tuna Souselense tocou e cantou os *Parabéns*, acompanhada pela assistência.

O concerto prosseguiu com a atuação da Tuna Recreativa Penalvense (cf. Anexo 25), a qual foi previamente apresentada por um elemento da Direção da tuna anfitriã. No final do evento os músicos de ambas as tunas dirigiram-se para o Centro de Apoio Social de Souselas, onde se realizou um lanche-convívio no qual participaram também alguns espectadores do concerto.

7.2. A atividade performativa da Tuna Souselense

Como mencionei no capítulo anterior, os concertos da Tuna Souselense pontuam a atividade desta associação musical, que oscila entre períodos de preparação e momentos de apresentação pública. O concerto que acima descrevi foi apenas um desses momentos. Na verdade, esta tuna apresentou-se publicamente em 18 ocasiões entre 2013 e 2015. Os concertos realizados neste intervalo de tempo tiveram uma incidência sobretudo local: a tuna atuou sete vezes na vila de Souselas, duas em outras localidades da União de Freguesias de Souselas e Botão e seis em outras freguesias do concelho de

Coimbra. As restantes três apresentações ocorreram em concelhos do distrito limítrofe, Aveiro (cf. Anexo 26)²⁶⁹.

Para além dos concertos que promoveu, a Tuna Souselense foi convidada a participar em eventos organizados pelas autarquias e por outras instituições sediadas na União de Freguesias²⁷⁰. Como adiante desenvolverei, este relacionamento interinstitucional contribui para a dinamização cultural de diversos espaços públicos e para a criação de redes de comunicação à escala da localidade, da freguesia e do concelho.

7.2.1. “Estar olhos nos olhos” – *performance* e comunicação com a sociedade local

Nas entrevistas que me concederam, vários membros da Tuna Souselense destacaram o concerto de aniversário desta instituição como a apresentação pública mais significativa que a tuna realiza ao nível local. Na verdade, este evento distingue-se de outros em que a tuna toma parte durante o ano, como procurarei ilustrar nos próximos subcapítulos.

O concerto de aniversário da associação Tuna Souselense assinala o início da época artística da tuna, tal como referiu a sua maestrina:

[...] o concerto que abre o ano de trabalho é sempre o concerto de aniversário. Porque nós aqui trabalhamos por ano letivo e não por ano civil. E o que acontece é que esse é sempre um concerto muito marcante (entr. Patrícia Ferreira 2014b).

Como acima descrevi, o concerto de aniversário da Tuna Souselense - para o qual esta instituição convoca os seus sócios e demais habitantes da localidade de Souselas - visa apresentar junto da comunidade local o trabalho desenvolvido nos ensaios da tuna e nas aulas lecionadas na escola de música durante os meses precedentes. De acordo com a maestrina da tuna a preparação deste evento estabelece objetivos que incitam os músicos a empenharem-se na aprendizagem de novas obras musicais:

É assim, eu acho que as pessoas não perdem motivação, porque tudo tem um objetivo. Pode ser a longo prazo, ou a médio prazo. Nós temos quatro meses para preparar o aniversário, com o repertório todo reestruturado. [...] É lógico que as pessoas se motivam, porque é uma coisa que querem muito fazer. Aqui eu acho que há uma auto-motivação muito forte, que às vezes é difícil manter, claro, mas tem de ser. É criar objetivos. Tens o objetivo. Agora o próximo é o aniversário. Mesmo que

²⁶⁹ Durante o mesmo período os alunos da escola de música desta associação apresentaram-se ao público 12 vezes, no âmbito de concertos da Tuna Souselense, de audições escolares e de concertos temáticos. A maioria destas atuações ocorreu na sede da tuna e em outros espaços da vila de Souselas, como o Centro de Apoio Social de Souselas e a Biblioteca Anexa de Souselas (cf. Anexo 27).

²⁷⁰ Refiro-me a associações culturais, recreativas e desportivas, Instituições Particulares de Solidariedade Social, lares de Terceira Idade, Centros de Dia e equipamentos culturais municipais (cf. Anexos 26 e 27).

[entretanto] não haja atuações, o que vai acontecer é que vamos estar a preparar meia hora, ou quarenta e cinco minutos de espetáculo para outubro. E é por aí (entr. Patrícia Ferreira 2014b).

Segundo Patrícia Ferreira a agenda de concertos da tuna estimula os seus elementos a participar mais assiduamente nos ensaios (entr. Patrícia Ferreira 2014b). Com efeito, durante o período de observação constatei que o número de tunos presentes nos ensaios aumentava à medida que as datas dos concertos se aproximavam. Esta variação na assiduidade aos ensaios faz sobressair que as apresentações públicas da tuna concorrem para responsabilizar os músicos, reforçando o seu compromisso não apenas para com a associação, a maestrina e os seus pares, mas também perante as pessoas que assistem aos concertos da tuna. Efetivamente, estes músicos encaram as apresentações públicas da tuna com um apreciável sentido de responsabilidade, expresso desta forma por um dos guitarristas do grupo:

[...] quando estou em cima do palco eu tenho um respeito muito grande por quem está ao meu lado, por quem está a dirigir, que está de costas para o público e de frente para nós, e pelos que estão lá em baixo. [...] Temos de respeitar - na minha opinião, muito - quem está sentado nas cadeiras, a olhar para nós (entr. Carlos Cação 2013).

Como discuti no capítulo anterior, os membros da tuna reúnem-se periodicamente em ensaios, os quais requerem um importante investimento do seu tempo e do seu esforço na aprendizagem e preparação de obras musicais para apresentar publicamente²⁷¹. Como vimos, estes músicos valorizam igualmente os ensaios da tuna como espaços privilegiados para estabelecer e aprofundar relações interpessoais. As apresentações públicas realizadas pela tuna na localidade em que está sediada representam, como desenvolverei, um prolongamento desse espaço de comunicação. Com efeito, os tunos perspetivam estes concertos como oportunidades para intervir na vida da sua comunidade, partilhando com a assistência os resultados do trabalho realizado previamente, na esfera privada dos ensaios:

A tuna é um dos momentos em que podemos estar olhos nos olhos. Não só com os de dentro, mas também com os de fora, através das intervenções, dos concertos... acho que é muito importante (entr. José Machado Lopes 2014).

7.2.2. “Isto acaba por nos ligar mais!” – o papel dos vínculos familiares

Durante o trabalho de campo constatei que vários músicos da Tuna Souselense valorizam a sua pertença a este grupo como um prolongamento da sua própria história familiar. Este sentido de continuidade foi ilustrado da seguinte forma por Carlos Cação, um dos guitarristas da tuna:

A minha família sempre esteve muito integrada na Tuna. E também isso acaba por mexer um pouco connosco. [...] É uma motivação. Estiveram lá na tuna o Manuel Dias Cação, que era o meu avô, o

²⁷¹ A este investimento soma-se, sobretudo no caso dos músicos que pertencem aos corpos gerentes da associação, a responsabilidade pela realização de tarefas de carácter administrativo.

Armando Cação, que era irmão do meu avô, o António Cação, também outro irmão... três irmãos, pelo menos! [...] Agora vou-lhe dar mais uma curiosidade: este Armando Cação tem lá um filho a tocar, que é meu primo. Também se chama Armando Cação. [...] Isto, quer dizer... é impulsional! Isto acaba por nos ligar mais! (entr. Carlos Cação 2014).

O testemunho deste músico, que reconhece nos seus vínculos familiares a antigos membros da tuna um estímulo ao seu próprio envolvimento na ação do grupo, deixa entrever a intenção de dar sucessão a uma *linhagem* de antepassados ligados a esta instituição. Este desígnio orienta-se também para o futuro, como exprimiu Armando Cação, um dos bandolinistas da tuna e primo do entrevistado acima citado. Este músico, que integra a tuna há cerca de duas décadas, salientou o facto de o seu pai ter sido um dos fundadores do grupo, em 1910 (entr. Armando Cação 2013). Questionado acerca do momento mais significativo ao longo da sua colaboração com a tuna, respondeu, visivelmente emocionado:

Foi agora há pouco tempo. [...] Já posso ir descansado. Já vi o meu neto ao pé de mim, a tocar (entr. Armando Cação 2013).

Tomando como ponto de partida os contributos destes músicos esbocei um mapa genealógico da família Cação²⁷² que, em 2015, contava com cinco elementos musicalmente ativos na tuna (cf. Anexos 21 e 28). Apesar de várias lacunas de informação, este exercício revelou que a família acima mencionada está representada na tuna desde a sua fundação, há pelo menos quatro gerações.

7.2.3. “A Tuna de amanhã, a caminho de outro centenário”

Os concertos de aniversário da Tuna Souselense são também ocasiões privilegiadas para afirmar e celebrar, ano após ano, a sua antiguidade. Os discursos proferidos nestes concertos enfatizam invariavelmente o estatuto centenário da tuna. A exposição da bandeira e de outros objetos simbólicos reforça essa ideia de reverência para com o passado e os fundadores da instituição.

A solenidade dos concertos de aniversário é também sinalizada pela interpretação do *Hino da Tuna Souselense* que, de acordo com a maestrina da tuna, apenas é tocado publicamente nesta circunstância (entr. Patrícia Ferreira 2014b). Composto por Manuel Eliseu, consagrado como o “primeiro maestro” da tuna, este hino opera como um *lieu de mémoire* (Nora 1989, 7) que contribui para representar uma ideia de continuidade entre o passado e o presente da instituição²⁷³.

²⁷² Este mapa baseia-se em várias fontes, nomeadamente fotografias do arquivo da Tuna Souselense (as quais permitiram identificar os músicos nelas representados, com a colaboração de diversos habitantes da localidade de Souselas), entrevistas a descendentes dos fundadores deste grupo e notícias publicadas em periódicos regionais.

²⁷³ Essa ideia de continuidade com o passado foi particularmente evidente no concerto comemorativo do 104.º aniversário da tuna. Para além da bandeira da instituição, permaneceram expostos junto ao palco, durante todo o evento, um retrato e um conjunto de pautas de um ex-elemento do grupo falecido meses antes, que foi homenageado com um minuto de silêncio durante a apresentação da tuna. O reconhecimento pela ação de figuras gratas à

Em conjunto, os elementos que acima referi imprimem a este evento uma aura simbólica que o distingue das demais apresentações públicas da tuna. Esta *liturgia* é especialmente valorizada por músicos descendentes de fundadores da instituição e por outros familiares de antigos tunos, que marcam presença nestes concertos. Na verdade, a história da instituição cruza-se com o passado familiar de músicos e membros da assistência, intensificando e enformando de significado a sua participação neste concerto.

Ao mesmo tempo que reiteram a antiguidade da Tuna Souselense, as intervenções dos diretores e da maestrina da tuna sublinham a sua capacidade de renovação, salientando o papel da escola de música da instituição como *embrião* de uma nova geração de tunos. Além disso, e como sucedeu no evento que descrevi no início deste capítulo, é neste concerto que, em cada ano, se estreiam publicamente os novos membros da tuna. Desta forma, a Tuna Souselense apresenta-se perante a comunidade local como uma instituição legitimada pelo seu passado e comprometida com o seu futuro.

7.2.4. Palco vs. plateia - uma *fronteira* ténue

Como sustentei no capítulo anterior, a atividade musical da tuna enquadra-se na categoria “performance de apresentação”, proposta por Thomas Turino para designar práticas em que se evidencia uma distinção de comportamentos entre músicos e público (Turino 2008, 51-52). Esta distinção é prescrita, desde logo, pela separação física entre os membros da tuna, dispostos em palco, e os demais intervenientes nos concertos, que ocupam os seus lugares na plateia. Acresce que os tunos envergam um vestuário uniformizado, que reforça visualmente esta separação. Nas apresentações da tuna os músicos ocupam o palco de forma ordenada, ajustam a afinação dos instrumentos, levantam-se à entrada da maestrina e agradecem silenciosamente os aplausos do público, com uma vénia. A adoção destas convenções, aparentemente emuladas do modelo de concerto da música ‘clássica’, contribui também para traçar uma *fronteira* entre os músicos da tuna e as pessoas que assistem aos seus concertos. Todavia, e como desenvolverei de seguida, esta separação não é estanque.

A assistência aos concertos que a Tuna Souselense realiza na localidade em que está sediada é sobretudo constituída por sócios desta instituição e por familiares e amigos dos seus músicos, dos membros dos seus corpos sociais e dos alunos da escola de música²⁷⁴. Ou seja, a maioria das pessoas que preenchem a plateia relaciona-se quotidianamente com os tunos. Durante o trabalho de campo observei que muitas destas pessoas contribuem ativamente para a organização e concretização dos eventos promovidos por esta associação.

Efetivamente, ao acompanhar os preparativos das apresentações públicas da Tuna Souselense constatei que a família e os amigos dos membros desta associação colaboram na angariação de patrocínios, na

instituição espelhou-se também através de um aplauso efusivo, pelos músicos e pela assistência, a José Agente Ferreira, antigo maestro da tuna, que se encontrava presente na plateia.

²⁷⁴ Em vários concertos realizados em Souselas constatei também a presença de familiares de antigos tunos.

divulgação dos concertos, na limpeza e decoração dos espaços em que a tuna se apresenta, na montagem de palcos e de sistemas de amplificação, no registo em fotografia e em vídeo dos concertos, na receção aos grupos musicais convidados ou na preparação de refeições para os músicos, por exemplo. Tais atividades - evidentemente distintas do ato de tocar um instrumento, cantar ou dirigir - configuram modos de participação abrangidos pelo conceito de *musicking*, proposto por Christopher Small:

To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing. We might at times even extend its meaning to what the person is doing who takes the tickets at the door or the hefty man who shift the piano and the drums or the roadies who set up the instruments and carry out the sound checks or the cleaners who clean up after everyone else is gone. They, too, are all contributing to the nature of the event that is a musical performance (Small 1998, 9).

Ao transformar o substantivo *música* no verbo *musicar*, Small enfatiza um entendimento da música como atividade social, que envolve o desempenho de papéis diferenciados. Small sustenta que o ato de *musicar* institui um conjunto de relações entre as pessoas que nele tomam parte (Small 1998, 13). Segundo o autor que venho a citar, é esta interação social que enforma de sentido a performance musical (*idem, ibidem*).

Embora os músicos e as pessoas que constituem a assistência das apresentações públicas da tuna interpretem papéis e funções claramente distintos, todos os intervenientes nestes eventos contribuem decisivamente para a sua concretização. Como adiante desenvolverei, a implicação da assistência nestes eventos concorre para construir e expandir redes de relações pessoais em torno das performances da tuna, as quais têm um impacte significativo na vida social local, dada a pequena dimensão populacional da vila de Souselas.

7.3. O sistema de permutas como gerador de oportunidades de itinerância para grupos musicais

Como descrevi no início deste capítulo, o concerto comemorativo do 103.º aniversário da Tuna Souselense incluiu, para além da apresentação de ambas as valências desta associação (a tuna e a escola de música), a atuação da Tuna Recreativa Penalvense, na qualidade de grupo convidado.

Os concertos de aniversário da Tuna Souselense compreendem, desde o início da década de 1990, atuações de grupos musicais convidados, procedentes de outras localidades (vd. capítulo 5). Deste modo, esta associação proporciona à população de Souselas a possibilidade de assistir a apresentações de grupos e repertórios musicais bastante diversificados, contribuindo para dinamizar e enriquecer a vida cultural local (cf. Anexo 20).

A participação destes grupos em eventos promovidos pela Tuna Souselense decorre, em regra, do estabelecimento de permutas com outras associações musicais. Estas permutas consistem em intercâmbios entre grupos musicais e não implicam qualquer remuneração monetária: os grupos visitantes garantem a sua deslocação (frequentemente em meios de transporte disponibilizados pelas respetivas autarquias ou por instituições parceiras), ao passo que o grupo anfitrião assegura a logística do concerto e a alimentação dos músicos. Este procedimento permite otimizar os poucos recursos financeiros dos grupos e associações musicais implicados.

O estabelecimento de permutas visa viabilizar a itinerância dos grupos musicais nelas implicados: os convites dirigidos a outras associações musicais têm implícita uma futura retribuição da *visita*, com a realização de um ou mais concertos nas localidades em que os grupos convidados estão sediados. Tomo como exemplo o caso das tunas que participaram no concerto que descrevi no início deste capítulo, nomeadamente a Tuna Souselense (TS) e a Tuna Recreativa Penalvense (TRP). Em 2008 a TS atuou no “V Encontro de Tunas” promovido pela TRP, em Penalva de Alva. No ano seguinte, esta tuna participou no concerto comemorativo do 99.º aniversário da TS. Em 2012, a TS voltou a apresentar-se em Penalva de Alva, no âmbito do “IX Encontro de Tunas” organizado pela TRP e, em 2013, a TRP atuou no concerto comemorativo do 103.º aniversário da TS²⁷⁵.

Por vezes, o estabelecimento de permutas resulta em projetos musicais conjuntos, que são depois apresentados publicamente nas localidades de procedência dos grupos. Em 2014 a Tuna Souselense preparou um programa musical com o Coral Oásis, um coro misto sediado em Sangalhos, no concelho de Anadia²⁷⁶. Esse programa musical foi depois apresentado em eventos realizados em Sangalhos e em Souselas (cf. Anexo 26). Estes projetos têm um impacto positivo na aprendizagem musical dos membros dos grupos envolvidos, uma vez que lhes proporcionam oportunidades de preparar novas obras musicais com distintos músicos e maestros.

Amplamente generalizados, estes intercâmbios estabelecem uma rede de contactos entre grupos e associações musicais dispersos por todo o país. Esta rede favorece a integração de tunas como as que acima mencionei em eventos culturais localmente organizados, à escala da região e do país. Perante a ausência de uma entidade nacional orientada para a federação, representação e promoção das tunas em Portugal²⁷⁷, os maestros e diretores de tunas socorrem-se dessa rede de contactos para angariarem concertos para os seus grupos.

²⁷⁵ Nos encontros de tunas organizados anualmente pela TRP participam dois grupos convidados. No V e no IX encontros estiveram presentes, para além da TS, a Tuna e Cantares da Misericórdia de Alvaizere e a Tuna Mouronhense (ambos em permuta com a TRP) que viriam depois a estabelecer permutas entre si e com a Tuna Souselense.

²⁷⁶ Nesta altura, o Coral Oásis integrava cerca de 30 elementos, sob a direção musical da maetrina Susana Milena.

²⁷⁷ Esta realidade contrasta com a de outros tipos de grupos musicais. Muitas associações culturais ligadas ao folclore estão vinculadas à Federação do Folclore Português (<https://www.ffp.pt>). No domínio da música para instrumentos de sopro existe a Confederação Musical Portuguesa, que persegue o objetivo de “integrar e coordenar todo o Movimento Filarmónico representado pelas Bandas Filarmónicas, Orquestras Ligeiras e suas Escolas de Música” (<https://sites.google.com/site/confederacaomusicalportuguesa>). No que respeita aos grupos corais e

Os intercâmbios entre associações musicais contribuem também para contrabalançar a diminuta inclusão das tunas em ciclos de concertos, festivais de música e outros eventos promovidos ou patrocinados por entidades tuteladas pela administração central²⁷⁸. Enquanto maestro de uma tuna venho constatando que estes agrupamentos têm também uma reduzida presença na programação cultural de muitos municípios, comparativamente com grupos etnográficos, bandas filarmónicas e coros, por exemplo. Verifiquei isso mesmo no que respeita à Tuna Souselense: entre 2013 e 2015 esta tuna foi convidada apenas uma vez para atuar em eventos organizados pelo Município de Coimbra (cf. Anexo 26).

O sistema de permutas entre associações musicais que acima descrevi permite às tunas mitigar esta secundarização: paralelamente à programação cultural estatal (maioritariamente circunscrita aos grandes centros urbanos) e a eventos de iniciativa municipal (concentrados sobretudo nas sedes de concelho)²⁷⁹, existe uma vasta rede de contactos que estimula a itinerância de grupos musicais e impulsiona a realização de eventos culturais em localidades periféricas relativamente aos centros urbanos.

Esta rede configura um circuito de produção musical que, pese embora a sua transversalidade a todo o território nacional e a sua capacidade de mobilizar músicos e espectadores, tem pouca visibilidade mediática. Na verdade, trata-se de um circuito à margem dos meios de comunicação de massas. A esta *invisibilidade* contrapõe-se o dinamismo de órgãos de comunicação social locais e dos próprios músicos, que contribuem para a divulgação dos eventos nos quais tomam parte, acionando as suas redes de relações pessoais.

7.4. O “bilhete-postal” de Souselas – a tuna como ícone representativo da localidade

Como referi anteriormente, a maioria dos concertos realizados pela Tuna entre 2013 e 2015 teve lugar na vila de Souselas ou em outras localidades da UFSB e do Município de Coimbra. Para além destas apresentações, a tuna tomou parte em concertos realizados em outras localidades (cf. Anexo 26).

orfeões destaca-se, pela sua representatividade nacional, a Federação Nacional Movimento Coral que visa, entre outros objetivos, “a planificação e execução de programas de ação entre os grupos corais que a integram, o apoio e a realização de atividades relacionadas com as diversas áreas do canto coral” e “a representação do movimento coral junto das diversas entidades” (<http://fenamcor.webnode.com.pt>).

²⁷⁸ Refiro-me, por exemplo, às Direções Regionais de Cultura e a fundações culturais tuteladas pelo Estado.

²⁷⁹ Não obstante esta concentração, algumas autarquias têm vindo a empreender esforços no sentido de descentralizar a oferta cultural nos respetivos concelhos. Em Coimbra destaca-se um programa designado *Périplo Cultural pelas Freguesias*. No âmbito deste programa, o pelouro municipal da cultura promove a itinerância de grupos culturais beneficiários de apoios municipais, integrando-os em eventos organizados por juntas de freguesia e/ou associações (entr. Carina Gomes 2014).

As deslocções da Tuna Souselense a outros os pontos do país decorrem, na maioria dos casos, do sistema de permutas que acima descrevi ou de convites que lhe são endereados por outras entidades²⁸⁰. Nas entrevistas que me concederam, os tunos valorizaram estas deslocções como oportunidades para representar e divulgar não só a instituio a que pertencem mas também, por extenso, a localidade de Souselas:

RM: A Tuna é importante aqui para Souselas?

AC: Eu acho que sim!

RM: Mas porque é que é importante?

AC: Divulga o nome da terra, não é? Leva o nome da terra. Vai divulgando, onde vamos, não é? (entr. Armando Cação 2013).

CC: [A tuna] é um bilhete-postal.

RM: O bilhete-postal de Souselas. Sente isso?

CC: Sinto isso, eu penso que é absolutamente correto [...] A preocupação é realmente, digamos, dar uma boa imagem da nossa terra. É um bocado bairrismo, mas penso que isso está enraizado, que isso passa.

RM: E sente... quando estão fora, sentem que representam a localidade?

CC: Exatamente. Há sempre uma apresentação, há sempre o cuidado de nos identificarmos e depois é fundamentalmente a nossa postura, sob todos os aspetos.

RM: Vocês sentem-se representantes, por assim dizer...

CC: Da comunidade! (entr. Carlos Cação 2013).

7.5. Entre o *tradicional* e o *erudito* - o repertório musical da Tuna Souselense

Durante o período de tempo em que realizei observação participante (2013-2015) constatee que a maestrina, os cantores e os instrumentistas da Tuna Souselense categorizavam as obras musicais que tocavam e cantavam em duas grandes secções, designadas como “repertório tradicional” e “repertório erudito” (cf. Anexo 29). No concerto que acima descrevi a tuna apresentou um programa constituído por obras musicais de ambas as categorias mencionadas (cf. Anexo 25).

A primeira categoria, denominada “repertório tradicional”, compreende obras musicais introduzidas pelos sucessivos maestros da Tuna Souselense desde a sua reorganização, no início da década de 1990. Não obstante a regular incorporação de novas composições no repertório deste grupo, algumas destas obras (as quais, de acordo com os músicos que entrevistei, vão ao encontro das preferências do público local) prevaleceram até à atualidade. Esta circunstância reflete-se numa demorada renovação do

²⁸⁰ Como referi no capítulo anterior, alguns membros da tuna integram também outros grupos musicais (cf. Anexo 21). Este *trânsito* de músicos contribui para estimular intercâmbios entre diferentes associações.

repertório que ao representar, ainda que tacitamente, o trabalho desenvolvido sob a direção dos diferentes maestros da tuna, constitui um *cânone* que concorre para a construção da memória do grupo. A conservação deste repertório, periodicamente revisto nos ensaios da tuna, cumpre ainda uma intenção prática, ao permitir que esta associação musical esteja preparada para responder prontamente a solicitações para apresentações públicas não previstas no seu plano anual de atividades (entr. Patrícia Ferreira 2014a).

O “repertório tradicional” interpretado pela tuna (cf. Anexo 29) reflete múltiplas influências de práticas musicais da região centro do país, designadamente através da incorporação de obras de autores icónicos da cidade de Coimbra como Carlos Paredes ou José Afonso, ou da adaptação de outras, disseminadas por grupos como o GERC – Grupo Etnográfico da Região de Coimbra, o Grupo Etnográfico da Casa do Pessoal da Universidade de Coimbra ou o Grupo de Cordas e Cantares de Coimbra, entre outros, aos quais pertencem ou pertenceram vários tunos (cf. Anexo 21).

Em 2013 a Tuna Souselense encetou um processo de transformação do seu repertório. Segundo a maestrina da tuna, a introdução de algumas das *Canções Heroicas* compostas por Fernando Lopes-Graça no repertório teve como objetivo favorecer uma transição gradual entre o repertório nuclear da tuna, de cariz “tradicional” e um repertório mais próximo da designada “música erudita”:

A opção pela música tradicional vem de há muito tempo, sim. Da fundação, [desde] sempre. Só que não chega. Para mim não chega. [...] Eu continuo a gostar imenso do repertório tradicional, mas acho que eles podem e devem experienciar outro tipo de repertório. E acho que neste momento podem fazer-se outras coisas (entr. Patrícia Ferreira 2014b).

[a introdução das *Canções Heroicas*] foi a melhor transição possível, se reparares. Porque é que eles aceitaram? Porque é que os músicos aceitaram isso tão bem? Porque, na realidade, se tu fores ver a melodia principal de todas as músicas, são melodias simples, baseadas na canção tradicional portuguesa. E por isso é que foi tão bem aceite (*idem*).

A aceitação das *Canções Heroicas* não foi, contudo, imediata, sobretudo por alguns dos músicos mais velhos que, numa primeira fase, se revelaram contrários à introdução destas obras no repertório da tuna. No decurso dos ensaios constatei que essa recusa decorria de dois fatores: por um lado, estes músicos associavam a categoria “música erudita” a uma noção de complexidade, que lhes limitava a ação; por outro, advogavam uma suposta identidade sonora da tuna, assente na sua “matriz tradicional”.

Após alguns meses de preparação a Tuna Souselense apresentou uma seleção de nove *Canções Heroicas* num concerto realizado em Coimbra, no âmbito das comemorações do 25 de Abril²⁸¹. À medida que se avizinhava a data desta apresentação pude aperceber-me de uma progressiva aproximação dos tunos ao

²⁸¹ Este concerto decorreu no Café Santa Cruz no dia 25 de Abril de 2014. Cinco destas canções tinham sido já apresentadas meses antes, no concerto comemorativo do 103.º aniversário da Tuna Souselense, como acima descrevi.

novo repertório. Apesar de expressarem convictamente a sua preferência pelo “repertório tradicional”, alguns músicos revelaram uma mudança de atitude relativamente a obras associadas a outros domínios musicais, como demonstra o testemunho de Hortênsio Carvalho, um dos bandolinistas do grupo:

Nesta altura do campeonato acho que está muito bem, vem aí o vinte e cinco de Abril. Concordo perfeitamente. Para comemorar o vinte e cinco de Abril, é cem por cento! Eu gosto de Lopes-Graça, sim senhor. Depois, acho que no futuro ela [a maestrina] se devia basear na matriz, não é? Na matriz do grupo, e então meter umas coisas destas, de vez em quando (entr. Hortênsio Carvalho 2014).

A respeito do processo de transformação do repertório da tuna, Ana Rita Costa (que, até 2015, atuou como flautista da Tuna Souselense e professora na escola de música desta associação) sustentou que a preparação das *Canções Heroicas* concorreu para o apuramento das capacidades musicais dos músicos da tuna:

Parece-me muito bem que se introduza novo repertório, repertório diferente. Por várias razões. A fundamental é dar outras perspetivas, de outro tipo de música, às pessoas. [...] Claro que é assim: estar a fazer sempre concertos da integral das *Heroicas*, na minha perspetiva não seria viável, mas ir tocando nos concertos, integrando algumas das peças, acho que sim. Porque acho que podemos trazer alguma variedade e, com isso, riqueza ao nosso repertório e ao nossos concertos, aos nossos espetáculos. Acho que isso só ia enriquecer o grupo, e acho que ficar só na música tradicional... a nossa música tradicional é riquíssima, mas acho que também podemos abrir um bocadinho mais os nossos horizontes. E também [para] as pessoas provarem a si próprias que conseguem. Acho que há muita gente que ainda [pensa] que não consegue, que não é capaz. E isso não é verdade. [...] Agora, claro, mudar o repertório assim de um dia para o outro é... complicado. [...] [Mas] só com isso é que há evolução, e realmente, pela exigência do repertório, nota-se evolução, musicalmente, no grupo. Em termos de expressividade, de sonoridade, é totalmente diferente de há uns sete ou oito anos, não sei precisar. Não tem nada a ver. Porquê? Porque as pessoas experienciaram novo repertório, diferente, e isso permitiu-lhes apurar determinadas capacidades, digamos assim. Ou ter uma perspetiva da música um bocadinho diferente, e isso é uma coisa que se nota (entr. Ana Rita Costa 2014).

Na entrevista que me concedeu, esta instrumentista e docente enfatizou o impacto positivo da inclusão de obras de diferentes domínios musicais no repertório da tuna. Este ponto de vista foi acompanhado por Hortênsio Carvalho que, contudo, defendeu a salvaguarda do designado “repertório tradicional”:

A matriz é o repertório que estivemos ontem a tocar. Tradicional, popular. E acho que ela [a maestrina] tem de manter aquilo, porque aquilo caracteriza o grupo. O grupo é aquilo! Penso eu, eu não sou de lá. Aquilo, vamos lá ver, eu também não sei muito bem qual é o conceito de tuna, o que é uma tuna, o que é um grupo de música popular [...] Esses conceitos eu não conheço. Mas uma tuna pode tocar música popular, porque é que não há de tocar? Também pode tocar outras, é evidente. E eu acho que o grupo, na minha opinião, tem condições para tocar em qualquer ambiente. Tem estas músicas do Lopes-Graça, que são interessantíssimas, também. Tem o repertório tradicional que, num

ambiente mais rústico, mais virado para o popular... [...] Acho que tem de se formatar a coisa de maneira a que se toque aquelas que o público quer ouvir e outras que a gente lhe queira ensinar a ouvir, também! [...] Tem de se dar de tudo (entr. Hortênsio Carvalho 2014).

Os contributos dos membros da tuna evidenciam a sua preocupação relativamente à seleção do repertório. Os tunos reconhecem e valorizam a oportunidade de experimentar obras distintas daquelas que constituem o “repertório tradicional” do grupo. Não obstante, estes músicos consideram que um eventual abandono desse repertório poderia conduzir a um afastamento da “matriz” sonora da tuna e, por conseguinte, defraudar as expectativas das pessoas que assistem aos seus concertos:

Acho que nem todos os públicos estão à espera, porque... pronto, associa-se sempre as tunas ao repertório tradicional, não é? E se aparece uma tuna a tocar Lopes-Graça, pá... sai um bocado da matriz, e então as pessoas ficam... ou dececionadas, porque o que queriam era a música tradicional, ou surpreendidas porque a perspetiva delas é outra, gostam de outras coisas, e então como não é o expectável, isso cria alguma boa reação nas pessoas. Desde que, claro, o conteúdo seja bom (entr. Ana Rita Costa 2014).

Por outras palavras, a relação dos tunos com as obras musicais que interpretam revela-se ambígua. A aprendizagem de obras conotadas com o domínio da música “erudita” é valorizada por estes músicos como uma oportunidade de desenvolvimento pessoal. Contudo, e como acima desenvolvi, as apresentações públicas da tuna configuram um espaço de comunicação com as pessoas que a elas assistem. Dada a atual preponderância de tunas direcionadas para a prática da “música tradicional”²⁸², muitos dos espectadores dos concertos da Tuna Souselense contam assistir à apresentação de obras deste domínio musical. Esta expectativa é especialmente evidente nos concertos que a tuna realiza em Souselas, perante uma plateia particularmente familiarizada com o “repertório tradicional” do grupo, sedimentado ao longo de várias décadas.

7.6. A escola de música da Tuna Souselense: um espaço de aprendizagem e de relacionamento intergeracional

A Tuna Souselense tem em funcionamento uma escola de música que, no período em que realizei trabalho de campo (2011-2015), era frequentada não só por elementos da tuna, mas também por outras pessoas, que se dirigiam a esta instituição para iniciar ou aprofundar conhecimentos nas áreas de bandolim, guitarra, flauta transversal, canto, formação musical e expressão musical²⁸³. Durante este período a escola funcionou com uma média de 40 alunos por ano.

²⁸² Sobre este assunto vd. os subcapítulos 2.5 e 2.6.

²⁸³ As aulas de bandolim, guitarra e canto eram lecionadas por Patrícia Ferreira. As aulas de flauta transversal eram lecionadas por Ana Rita Costa, flautista da tuna. Ambas as professoras lecionavam aulas de Expressão Musical,

Na sua maioria, os alunos da escola de música da tuna eram crianças e jovens residentes em Souselas ou em localidades limítrofes, com idades compreendidas entre os 6 e os vinte anos. Esta escola era também frequentada por adultos que, tendo terminado a sua vida profissional ativa, encontraram na aprendizagem musical oportunidades de sociabilização, ocupação do seu tempo livre e investimento na sua formação pessoal (entr. Patrícia Ferreira 2014b).



**Figura 15 - Aspeto de uma aula na escola de música da Tuna Souselense
(fotografia de Rui Marques, 2013)**

Como acima referi, a escola de música desempenha um papel central no que respeita à formação de cantores e instrumentistas para, posteriormente, integrarem a tuna. Contudo, como destacou Patrícia Ferreira, maestrina da tuna e responsável pela coordenação pedagógica da escola, esta valência da associação visa também outros objetivos:

A escola de música serve vários objetivos. O primeiro, claramente, é que estes jovens sejam a futura tuna, não é? As pessoas que lá estão não duram sempre. Depois é saírem daqui um dia e continuarem, ingressarem noutros [grupos]... ou formarem os grupos deles! O terceiro, e não menos importante, é que saíam daqui formados para entrar numa escola oficial. É lógico que daqui não saem para o ensino superior, claramente. Saem para ingressar num conservatório, por exemplo o caso da Diana que entrou diretamente no 4º Grau, [ou] o caso da Carolina, que fez o 5º Grau do Conservatório como aluna externa (entr. Patrícia Ferreira 2014b).

dirigidas a crianças com idades compreendidas entre os 3 e os 9 anos, e Formação Musical, para alunos a partir dos 10 anos de idade (RIEMTS 2011).

A escola de música da Tuna Souselense é independente do sistema de educação oficial. No entanto, com a entrada, em 2007, da maestrina Patrícia Ferreira, esta escola adotou os princípios gerais de organização das escolas do ensino artístico especializado de música:

A escola está organizada à imagem de qualquer conservatório ou escola oficial de música. Apesar de não ser oficial, a base é Formação Musical, Instrumento e Classe de Conjunto. [...] Aliás, os programas utilizados são os programas do conservatório. O programa de Formação Musical, o programa de Bandolim, o programa de Flauta, o programa de Canto, são os programas do conservatório (entr. Patrícia Ferreira 2014b).

Nos últimos anos vários alunos que iniciaram a sua formação musical na escola de música da tuna ingressaram no Conservatório de Música de Coimbra²⁸⁴, a maioria dos quais no curso de bandolim. Esta circunstância veio reforçar a evolução musical destes alunos e, por conseguinte, potenciou a inclusão de obras de maior exigência teórica e técnica no repertório da tuna.

A escola de música da Tuna Souselense tem vindo a empreender um intenso trabalho de ensino e divulgação do bandolim e do repertório a ele associado, nomeadamente por meio da promoção de concertos temáticos e audições comentadas, algumas delas em colaboração com Flávio Pinho, professor de bandolim no Conservatório de Música de Coimbra.

Pese embora a sua preponderância nas tunas e em outros agrupamentos musicais em Portugal, o bandolim não tem ocupado um papel de destaque no âmbito dos *curricula* da maioria das escolas do ensino especializado de música em Portugal. Esta situação tem vindo a inverter-se nas últimas duas décadas, por iniciativa de figuras que, sendo atualmente professores em conservatórios e academias oficiais de música, iniciaram a sua aprendizagem musical em tunas e orquestras de bandolins²⁸⁵. O primeiro curso de bandolim (reconhecido pelo Ministério da Educação) no âmbito do ensino artístico especializado iniciou o seu funcionamento em 1997, no Conservatório de Música de Coimbra (entr. Flávio Pinho 2014). A partir de 2007 este curso passou a constar da oferta educativa de outras escolas do ensino artístico especializado, particularmente na região norte do país e, mais recentemente, na ilha da Madeira²⁸⁶.

²⁸⁴ Refiro-me a Ana Carolina Pais, Diana Simões, Duarte Monteiro e Samuel Monteiro, em bandolim, e a Camila Santos e Luísa de Matos, em canto.

²⁸⁵ Refiro-me a Flávio Pinho, que iniciou a aprendizagem do bandolim na Tuna Académica da Universidade de Coimbra e foi, anos mais tarde, promotor da abertura do curso de bandolim no Conservatório de Música de Coimbra, bem como a António de Sousa Vieira, impulsor do ensino do bandolim em várias escolas da região norte do país, que tomou contacto com este instrumento na Tuna da Universidade Portucalense. Norberto Gonçalves da Cruz, primeiro professor de bandolim na Escola Profissional de Artes da Madeira, iniciou a aprendizagem deste instrumento na Orquestra de Bandolins da Direção de Serviços de Educação Artística e Multimédia, sediada no Funchal.

²⁸⁶ O curso oficial de bandolim passou a ser lecionado no Conservatório Regional de Vila Real (em 2007), na Escola de Música de Esposende (a partir de 2009), no Conservatório Bomfim, em Braga (em 2011), no Conservatório de Música do Porto (a partir de 2013) e na Escola Profissional de Artes da Madeira, no Funchal (em 2014). Agradeço estas informações aos bandolinistas e professores António de Sousa Vieira e Norberto Gonçalves da Cruz.

Segundo Flávio Pinho, professor no Conservatório de Música de Coimbra, a criação do curso de bandolim nesta instituição de ensino foi animada pela atividade de grupos e associações musicais como a Tuna Souselense:

[...] porque é que é importante existir o curso? Sobretudo porque existem esses grupos, e porque é possível fazer com as tunas um pouco daquilo que se passou com as bandas: o conservatório ser uma maneira de se melhorar, digamos, a qualidade dos executantes. E do repertório [...] A ideia [da criação do curso de bandolim] foi mesmo essa, apoiar uma tradição que existia aqui. Em Souselas, em Coimbra, e na região toda. E acho que a tuna de Souselas aproveitou um pouco isso, felizmente. [...] Acho que é útil para os dois lados. É útil para o conservatório, e é útil para a tuna, também (entr. Flávio Pinho 2014).

Durante o período de observação pude constatar que a atividade pedagógica desenvolvida pela escola de música da Tuna Souselense apresenta alguns traços que a distinguem de contextos de ensino formais, como os conservatórios. As diferenças revelam-se desde o momento da admissão dos alunos: a escola da tuna oferece oportunidades de formação musical a qualquer pessoa interessada, independentemente da sua idade e das suas aptidões iniciais. Contrariamente ao que acontece nas instituições do ensino especializado de música, esta escola não exclui candidatos, uma vez que um dos seus principais objetivos é favorecer a integração de novos elementos na tuna, como garantia da sua continuidade.

A confluência de obras de diferentes domínios musicais que, como acima referi, caracteriza a ação performativa e pedagógica da tuna, constitui também um elemento diferenciador relativamente ao ensino praticado nas escolas do ensino oficial de música, a maioria das quais centradas quase exclusivamente no repertório “erudito”. Acresce que, como discuti no capítulo anterior, apesar de a leitura de notação musical ser muito valorizada (nomeadamente no sentido de preparar músicos para integrar a tuna no menor espaço de tempo possível), esta competência não constitui um fator de exclusão de pessoas que, apesar de não lerem pautas, desenvolveram capacidades auditivas que lhes permitem cantar ou tocar um instrumento.

A escola de música da tuna é também inclusiva do ponto de vista económico, na medida em que o montante cobrado aos alunos é bastante acessível: no ano letivo 2014/2015, a mensalidade paga pela frequência de aulas semanais de instrumento, formação musical e classe de conjunto era de 17,50€, valor muito inferior ao cobrado pela maioria das escolas de música em funcionamento na sede do concelho²⁸⁷.

²⁸⁷ As mensalidades praticadas pela generalidade das escolas de música em Coimbra situam-se entre os 60 e os 70€, apenas para a frequência de aulas de um instrumento. A frequência de aulas de Formação Musical ou Classe de Conjunto implica um pagamento adicional que varia entre os 10 e os 15€ por disciplina. Na principal escola do Ensino Artístico Especializado com autonomia pedagógica sediada na mesma cidade, a mensalidade definida para a disciplina de instrumento (em regime supletivo ou em curso livre) é de 80€, acrescidos do pagamento de cerca de 30€ por cada disciplina adicional. A estes valores acresce, na maioria dos casos, o pagamento de taxas de matrícula ou inscrição.

Desta forma, a Tuna Souselense oferece oportunidades de formação musical para pessoas com baixos recursos económicos e para famílias numerosas, como ilustra o seguinte excerto de uma entrevista a Ana Rita Costa que, até 2015, lecionou flauta transversal na escola de música da tuna:

RM: Achas que há famílias que não teriam hipótese de pôr os filhos a estudar música, não sendo aqui [na escola de música da tuna]?

ARC: Se calhar, há. Há alguns casos que acho que sim, porque às vezes não é só um filho, andam dois, ou mais... [...] Quer dizer, se formos ver em termos económicos, qualquer escola em Coimbra levaria, sei lá... três vezes mais, pelo menos! E se calhar esse valor para esses agregados seria um bocado complicado de comportar, não é? Claro que o valor da mensalidade também é uma questão que pesa na decisão (entr. Ana Rita Costa 2014).

A relação de proximidade entre professoras, alunos e respetivas famílias concorre também para diferenciar a escola de música da tuna de outros contextos de ensino, como destacou Ana Rita Costa:

ARC: A relação que se estabelece com os alunos é uma relação muito mais próxima. Pelo menos eu sinto isso, é a minha experiência. Acho que os alunos sentem-se ali [na escola de música] como... não é bem uma segunda família, mas é quase. Acho que se cria ali um ambiente muito familiar, muito... não é só a questão de aprender música, é muito mais do que isso. Sei lá, as relações que eles estabelecem uns com os outros, as relações que eles estabelecem connosco, mesmo os próprios pais, a maneira como estão envolvidos...

RM: Eu tenho reparado nos concertos que há uma participação muito grande dos pais, inclusive a participar nos espetáculos, como aconteceu no Natal. É uma relação...

ARC: Que não se sente no conservatório, exatamente. Aí é a grande diferença. Porque aqui pede-se muito, pede-se sempre a colaboração dos pais. E acho que também é uma maneira de incentivar os filhos. Os pais, indo assistir, ou estando a ajudar a organizar determinado evento, ou estando a assistir às aulas... às vezes acontece chegarem mais cedo e assistirem um bocado. Penso que o conservatório é um bocado mais rígido. Penso que o envolvimento dos pais nesse aspeto é bastante importante. E marca a diferença, sim (entr. Ana Rita Costa 2014).

O envolvimento das famílias dos alunos nas atividades promovidas pela escola de música da tuna foi também salientado por José Machado Lopes, instrumentista da Tuna Souselense e, à data da entrevista, presidente da Assembleia Geral desta associação:

A tuna tem um impacte forte, a nível educativo. E, de facto, os pais estão ao lado! Estão ao lado, não, estão dentro! Porque eles colaboram, os pais. E sem esforço! Noto nos pais uma alegria imensa em colaborarem, em ajudarem (entr. José Machado Lopes 2014).

Durante o período em que acompanhei as atividades da escola de música da Tuna Souselense constatei que, de facto, os familiares dos alunos colaboraram ativamente na organização dos eventos promovidos

por esta associação e, inclusive, intervieram em alguns concertos. No final de 2013 os alunos da escola prepararam e apresentaram um programa musical alusivo ao Natal, designadamente a opereta infantil *À Procura de um Pinheiro*, composta por José Carlos Godinho Esta opereta foi adaptada por Patrícia Ferreira para os instrumentistas da tuna, que acompanharam os alunos da escola.



Figura 16 - Concerto de Natal da escola de música da Tuna Souselense. CASS, dezembro de 2013
(AF-TS)

Nas apresentações públicas desta obra, que decorreram em dezembro de 2013 e em janeiro de 2014 no Centro de Apoio Social de Souselas (cf. Anexo 27), os pais de alguns alunos intervieram nos concertos através da dramatização de partes da referida opereta.



Figura 17 - Grupo de pais de alunos no final do concerto de Natal da escola de música da Tuna Souselense. CASS, dezembro de 2013
(AF-TS)

Entre 2013 e 2015 os alunos da escola de música apresentaram-se regularmente em audições e concertos, quer individualmente e em pequenos grupos, quer integrados no grupo *Scherzando – coro e orquestra infanto-juvenil da Tuna Souselense* (cf. Anexo 27). Estes alunos participaram também em vários concertos da tuna, designadamente nas apresentações das *Canções Heroicas* de Fernando Lopes-Graça, como aconteceu no concerto que descrevi no início deste capítulo. A participação dos alunos da escola de música nos ensaios e nas apresentações públicas da tuna visa, segundo a maestrina da tuna, proporcionar-lhes uma gradual integração neste grupo musical.

Ao requerer o envolvimento das crianças e jovens da escola de música, algumas das quais com apenas 6 anos, dos seus pais, e dos cantores e instrumentistas do grupo principal, com idades compreendidas entre os 15 e os 80 anos (cf. Anexo 21 [dados de 2015]), a escola da música da Tuna Souselense reforça o papel desta associação como instituição mobilizadora da comunidade local e como um espaço propício ao estabelecimento de relações intergeracionais.

7.7. Nos bastidores – os corpos gerentes da Tuna Souselense

Os dados que acima apresentei põem em evidência a intensa atividade artística e pedagógica desenvolvida pela associação Tuna Souselense na localidade em que está sediada. Como referi, o dinamismo desta instituição escora-se no profundo envolvimento dos tunos, dos alunos da escola de música e, inclusive, das suas famílias. Todavia, a ação desta associação não seria possível sem uma estrutura diretiva.

Na verdade, *nos bastidores*, existe um grupo de pessoas que trabalha no sentido de garantir as condições necessárias ao desenvolvimento das atividades musicais da tuna. Refiro-me aos corpos gerentes da Tuna Souselense e, mais particularmente, à sua Direção, órgão responsável pela representação, dinamização e sustentabilidade financeira da associação.

Os membros dos corpos gerentes da Tuna Souselense (mesa da Assembleia Geral, Direção e Conselho Fiscal) são eleitos a cada dois anos, conforme estabelecido nos estatutos desta associação (ECCDTS). Os corpos gerentes que se encontravam em funções quando iniciei o período de observação participante eram constituídos por tunos e por familiares destes músicos ou de alunos da escola de música da tuna (cf. Anexo 30).

Em março de 2014 assisti à assembleia geral na qual foram eleitos os corpos gerentes da Tuna Souselense para o biénio 2014-15²⁸⁸. Os cerca de 250 sócios desta coletividade foram convocados para esta reunião, marcada para o horário do ensaio da tuna. No entanto, apenas compareceram os tunos e os elementos dos corpos gerentes cessantes.

²⁸⁸ Apesar de o mandato para o biénio 2012-13 ter terminado formalmente em dezembro de 2013, a eleição de novos corpos gerentes foi protelada até à assembleia geral ordinária realizada a 10 de março de 2014, data limite para a apresentação do parecer do Conselho Fiscal sobre o relatório de contas referente ao ano civil anterior (ECCDTS, art.º 26º).

A assembleia começou com a exposição e discussão dos relatórios de contas e de atividades relativos ao ano de 2013. De seguida foi apresentada e votada uma lista de pessoas candidatas aos corpos gerentes da associação. A reunião decorreu de forma célere e organizada, reveladora da experiência das pessoas presentes em atos formais próprios da vida associativa. Recorro às notas de campo que redigi nesta ocasião, no sentido de ilustrar a sequência de procedimentos adotados durante a assembleia:

A primeira parte do ensaio é dedicada à realização de uma assembleia, cuja finalidade é eleger a nova direção da Tuna Souselense. Apenas estão presentes os membros da tuna e os corpos sociais que vão cessar o seu mandato. Faz-se a leitura da Ata da assembleia anterior. O tesoureiro informa acerca das contas da tuna, pormenorizando todos os ganhos e despesas. Algumas pessoas fazem perguntas a esse respeito, que são prontamente respondidas. Depois disto, a maestrina lê o relatório das atividades realizadas durante o ano de 2013. Na qualidade de vice-presidente (cessante), informa as pessoas presentes sobre os nomes propostos para a nova direção. A lista - única - é eleita por unanimidade e aplaudida pelos músicos. Imediatamente, passa-se ao ensaio, com a revisão das peças trabalhadas na semana anterior (notas de campo, 10 de março de 2014).

Tal como no mandato anterior, os corpos gerentes para o período 2014-15 foram compostos por tunos, parentes próximos e encarregados de educação de alunos da escola de música (cf. Anexo 30). A apresentação de uma lista única e a sua aprovação por unanimidade revelam a existência de consensos alargados no que respeita à ação da Tuna Souselense. Contudo, o facto de apenas ter sido submetida uma lista espelha também a dificuldade em reunir pessoas disponíveis para liderar esta associação. Este óbice, frequentemente debatido entre os membros da tuna, foi também um assunto recorrente nas entrevistas que realizei a diretores e ex-diretores da associação:

Não há quem queira assumir os cargos. Porque isso traz uma certa responsabilidade, e eu aí admito, a pessoa não quer assumir. E então deixa-me cá pôr de lado, porque eu estou cá com a minha vidinha, tenho aqui as minhas coisas, não quero... quando muito poderá, como eu, ir ao ensaio e ponto final, não é? É difícil, é muito difícil (entr. José Machado Lopes 2014).

[constituir os corpos gerentes] É um problema. Hoje em dia, é. Porque as pessoas estão... cada pessoa mete-se na sua vida. A vida também está difícil, e as pessoas fecham-se mais... Talvez porque têm mais meios de distração, não sei. Porque antigamente as pessoas não tinham muitos meios de se divertirem, de conviverem, e então iam para as associações. E era fácil, havia muita gente e fazia-se as direções com as pessoas que estavam. Hoje em dia não, as pessoas têm internet, computadores, televisão... (entr. Fernando Sequeira 2014).

Nas entrevistas que me concederam, estes músicos ²⁸⁹ deixaram transparecer um sentimento de desânimo perante a falta de implicação dos sócios da Tuna Souselense no desempenho dos cargos dos corpos gerentes da associação. Na verdade, constatei que os impulsionadores da lista votada na assembleia que acima descrevi experimentaram bastantes dificuldades em congregar as 14 pessoas (onze efetivos e três suplentes) necessárias à constituição dos corpos gerentes da associação, sem os quais a prossecução das atividades da tuna e da escola de música ficaria em risco²⁹⁰. Por esta razão, vários tunos disponibilizaram-se para ocupar alguns dos cargos estatutariamente previstos e mobilizaram membros das suas famílias, no sentido de preencher os restantes (cf. Anexo 30).

7.8. O financiamento das atividades da Tuna Souselense

A Direção da Tuna Souselense tem a seu cargo as incumbências de representar a associação, implementar o seu plano de ação e garantir a sua sustentabilidade financeira. Segundo os diretores e ex-diretores que entrevistei, o financiamento das atividades da tuna é uma das principais dificuldades sentidas pela associação²⁹¹.

Como referi no capítulo anterior, os cantores e instrumentistas da Tuna Souselense não são remunerados pelo seu trabalho musical. Contudo, a associação necessita de verbas para garantir o pagamento de despesas correntes de funcionamento, a manutenção e melhoramentos da sua sede, a aquisição de bens e serviços indispensáveis ao desenvolvimento das atividades da tuna e da escola de música, a remuneração da maestrina e a promoção de eventos.

Ao longo do trabalho de campo observei que a associação Tuna Souselense tem a capacidade de gerar receitas próprias, nomeadamente através das quotizações dos seus sócios, da remuneração recebida pela realização de concertos e da organização de eventos que lhe permitem recolher apoios de particulares e de empresas locais. Ainda que o valor das quotas pagas pelos sócios da Tuna Souselense possa ser considerado simbólico, o número de sócios desta instituição²⁹² possibilita a angariação de verbas que, de acordo com Fernando Sequeira (presidente da Direção da associação no biénio 2014-15) contribuem para assegurar o pagamento de despesas correntes e dos honorários devidos pela direção musical:

²⁸⁹ José Machado Lopes e Fernando Sequeira presidiram à Direção da Tuna Souselense nos biénios 2012-13 e 2014-15, respetivamente (cf. Anexo 30).

²⁹⁰ Como membro de várias associações culturais venho verificando que esta dificuldade constitui um obstáculo à ação de muitas instituições. Em alguns casos a inexistência de corpos gerentes conduziu, inclusive, à suspensão da atividade dos grupos musicais tutelados por essas instituições.

²⁹¹ As dificuldades de financiamento foram particularmente acentuadas durante o período em que desenvolvi trabalho de campo, que coincidiu com a crise financeira (2010-2014) e a consequente implementação do *Programa de Assistência Económica e Financeira* (2011-2015) acordado entre as autoridades portuguesas e a comumente designada *troika*, constituída pelo Fundo Monetário Internacional, pelo Banco Central Europeu e pela Comissão Europeia.

²⁹² No final do ano de 2014 a Tuna Souselense contava com cerca de 250 sócios ativos, cujas quotas mensais variavam entre 0.50€ e 1€.

[as quotas] são cinquenta cêntimos, ou um euro por mês, mas ainda temos bastantes [sócios], ainda se ganha um dinheiro, dá para manter a maestrina... a ganhar pouco, pois tem que ser, não pode ser muito. [...] E a água e a luz, pronto (entr. Fernando Sequeira 2014).

Como acima referi, a maioria dos concertos realizados pela tuna entre 2013 e 2015 decorreu do estabelecimento de permutas com outros grupos musicais ou de convites que lhe foram endereçados por autarquias e associações de vocação cultural e social. Quando integradas em eventos promovidos por instituições sem fins lucrativos, as apresentações da tuna não implicam uma retribuição monetária: por norma, os encargos associados a estas apresentações cingem-se à deslocação e à alimentação dos membros do grupo. Ainda assim, e de acordo com Fernando Sequeira, a crise económica espoletada em 2008 teve como consequências o decréscimo do número de solicitações para concertos e a redução da comparticipação das despesas do grupo por parte das entidades promotoras:

Nós não levamos nada. Mas mesmo sendo uma coisa gratuita, há sempre uma atenção, um gasto, não é? Das pessoas que nos recebem, porque sempre fazem um lanche... e tudo isto custa dinheiro. [...] Às vezes nem [asseguram] o transporte. Se for relativamente perto, vamos nos nossos veículos. Quando dão alguma coisa para o transporte, pronto, a Tuna fica com esse dinheiro, para as cordas, etc. Mas muitas vezes até nem dão subsídios para o transporte, dão um pequeno lanche, e pronto (entr. Fernando Sequeira 2014).

O testemunho de Fernando Sequeira revela que as constrições financeiras enfrentadas pela Tuna Souselense são comuns à generalidade das associações com as quais este grupo se relaciona. Dada a dificuldade em garantir a remuneração das suas apresentações públicas, e visando angariar concertos e dinamizar a vida cultural da localidade em que está sediada, esta tuna tem vindo a estabelecer intercâmbios com outras associações musicais²⁹³. Todavia, nos casos em que a sua participação é suscetível de gerar receitas para a entidade que a solicita, a Tuna Souselense procura garantir alguma remuneração:

[...] geralmente é para associações que não têm dinheiro, como nós, e não levamos nada. [...] Mas se for, por exemplo, uma festa, ou assim uma organização, a gente aí pede, cobra. Não cobramos muito dinheiro, mas cobramos! Aí duzentos e cinquenta, trezentos euros (entr. Fernando Sequeira 2014).

Para além da cobrança de uma quota mensal aos seus associados e da realização (muito) esporádica de concertos remunerados, esta associação organiza periodicamente eventos que, ao suscitar o envolvimento da população local, concorrem para a angariação de verbas. Nestes eventos, a tuna coloca

²⁹³ No período em consideração a Tuna Souselense estabeleceu intercâmbios com a Tuna Recreativa Penalvense (Penalva de Alva) e o Coral Oásis (Sangalhos). Por ocasião dos concertos, e tendo em vista a rentabilização dos recursos disponíveis, o grupo anfitrião assegurou a alimentação dos músicos e o grupo visitante custeou a sua própria deslocação.

à venda o seu CD e a sua monografia, editados em 2010, no âmbito das comemorações do centenário da Tuna Souselense²⁹⁴. Em ocasiões como os aniversários da associação ou os concertos de Natal, constatei que a população e, inclusive, algumas pequenas empresas locais contribuíram com patrocínios em dinheiro ou em géneros²⁹⁵.

Não obstante o dinamismo desta instituição e a sua forte implantação local, as receitas angariadas através dos modos anteriormente descritos não são suficientes para assegurar a sua atividade. Por esta razão, a Tuna Souselense candidata-se periodicamente ao apoio financeiro das entidades autárquicas, nomeadamente o Município de Coimbra e a União das Freguesias de Souselas e Botão²⁹⁶.

Tendo em vista um conhecimento mais informado acerca das relações estabelecidas entre a Tuna Souselense e os poderes autárquicos, considerei pertinente indagar o apoio financeiro a esta instituição não apenas a partir da visão dos seus beneficiários, mas também na perspetiva dos responsáveis pelos referidos órgãos autárquicos. No que respeita ao apoio financeiro do Município de Coimbra, entrevistei a vereadora do Pelouro da Ação Cultural, Carina Gomes, que salientou a relevância do apoio municipal ao associativismo cultural:

[...] não estamos apenas a falar de património cultural, estamos também, ou acima de tudo, a falar de um património social que deve ser mantido e preservado [...]. Portanto, quando nós falamos do apoio ao associativismo cultural não estamos só a falar de um apoio à produção cultural, estamos também a falar de um apoio ao estímulo de sociabilidades. Porque muitas vezes estas associações desempenham funções que outras instituições não conseguem desempenhar (entr. Carina Gomes 2014).

Na perspetiva desta autarca, as associações culturais configuram-se como agentes centrais no que se refere à produção cultural e ao estímulo de sociabilidades, desempenhando ainda um papel complementar à ação de instituições de âmbito mais alargado, como a escola (entr. Carina Gomes 2014). De acordo com esta vereadora, a relevância conferida pelo Município à salvaguarda das associações culturais sediadas na sua área de influência justifica a instituição de programas de apoio ao associativismo cultural (*idem*). Até 2014, os procedimentos de apoio municipal ao associativismo

²⁹⁴ Estas edições foram integralmente custeadas com os apoios da JF de Souselas, da Câmara Municipal de Coimbra, da Direção Regional de Cultura do Centro, da INATEL, da empresa CIMPOR e da Adega Cooperativa de Souselas (entr. Fernando Sequeira, 2014).

²⁹⁵ Refiro-me a géneros alimentares utilizados na recepção aos grupos convidados e a outros produtos que, ao serem sorteados, geram receitas para a associação.

²⁹⁶ Esta União de Freguesias foi constituída em 2013, no âmbito de uma reforma administrativa nacional que se traduziu na agregação das freguesias de Souselas e Botão, e tem a sua sede em Souselas (Diário da República, 1.ª Série, n.º 19).

cultural eram determinados por um regulamento aprovado em 2003²⁹⁷. Em junho de 2014, mês em que decorreu a entrevista a esta autarca, este documento encontrava-se em revisão:

[o regulamento] carece desde logo de atualização legislativa, porque a lei habilitante foi alterada, foi publicada nova lei em 12 de setembro de 2013. Portanto, estamos neste momento a proceder à alteração do regulamento, não só pela [alteração da] lei habilitante, mas porque em mais de dez anos a realidade também mudou e, à luz do que tem feito a Direção Geral das Artes ou outras entidades financiadoras, é preciso estipular, afinar e aperfeiçoar os critérios de avaliação. [...] Como os recursos são escassos, não podemos distribuir apoios sem ter critérios que fundamentem o interesse público municipal da sua atividade. Portanto, estamos neste momento a proceder à revisão [do regulamento], com a consulta às associações (entr. Carina Gomes 2014).

Este testemunho revela que a diminuição dos recursos disponíveis instigou os responsáveis pela gestão do município a estabelecer critérios de avaliação mais objetivos, tendo em vista um financiamento mais adequado das associações, em função do “interesse público municipal” da sua atividade. Porém, a noção de “interesse público” não é consensual:

[...] toda a ação da Câmara se dirige para beneficiar, favorecer, melhorar a vida, em sentido amplo, na cidade. Se o que está em causa é o interesse público municipal, nós temos que avaliar em que é que aquela atividade contribui para o bem comum da cidade. [...] Um critério muito usado é a amplitude territorial da atividade. Se a atividade de um determinado grupo se restringe à freguesia ou ao município, ou se ele leva o nome de Coimbra a outras partes do país, ou até fora do país. O que é que deve ser mais valorizado? É alguém que trabalha exclusivamente para a freguesia, ou é alguém que leva o nome de Coimbra fora? É preciso perceber. Nós podemos pensar: do ponto de vista do turismo, é mais importante que a associação leve o nome de Coimbra fora, porque está a promover a cidade. Mas do ponto de vista do interesse público municipal, é preciso avaliar... (entr. Carina Gomes 2014).

Os apoios concedidos pelo Município de Coimbra podem assumir diversas modalidades, como participações financeiras e a cedência de instalações municipais ou de meios de transporte (RMAAC 2003, 4). Nos protocolos que estabeleceu com a Tuna Souselense em 2013 e 2014, esta autarquia comprometeu-se a atribuir subvenções financeiras nos montantes de 1750€ e 1250€, respetivamente (PAAC 2013, 2; PAAC 2014, 2). Porém, a tuna não usufruiu de qualquer apoio em 2013, dado que o montante protocolado para esse ano apenas foi pago no ano seguinte²⁹⁸ (RCTS 2013; RCTS 2014). Em

²⁹⁷ Este regulamento especificava os “agentes culturais” considerados elegíveis para apoio municipal: bandas filarmónicas, escolas de música, grupos corais, grupos de dança, grupos de fados, grupos folclóricos, grupos de música e cantares tradicionais, grupos de teatro e associações e coletividades de cultura e recreio (RMAAC 2003, 2-3), não se reportando de modo particular a grupos com a designação ‘tuna’ que, desta forma, eram remetidos para uma das tipologias referidas ou para a categoria genérica “outros cujas atividades evidenciem interesse cultural”. A avaliação subjacente ao financiamento das associações culturais baseava-se em critérios subjetivos, sustentados em noções como “qualidade”, “interesse artístico”, “idoneidade” ou “credibilidade” (RMAAC 2003, 6).

²⁹⁸ Se, por um lado, o apoio financeiro ao associativismo cultural está subordinado à disponibilidade orçamental do Município, a variação dos executivos municipais, em função dos ciclos políticos autárquicos, não é despendiça: com

2015, o Município atribuiu à tuna um subsídio de 1250€ (PAFAC 2015, 2), que apenas foi liquidado em 2016 (RCTS 2016), ano em que o apoio financeiro do município foi reduzido para 1000€ (AFC 2016).

Como contrapartida ao apoio do Município de Coimbra, e tal como descrito nos protocolos de apoio financeiro, a Tuna Souselense comprometeu-se a participar gratuitamente em eventos promovidos ou apoiados pela autarquia²⁹⁹, bem como a mencionar o apoio municipal em todos os materiais de divulgação das suas iniciativas.

Os Relatórios de Contas da Tuna Souselense expressam que esta associação não beneficiou de apoios financeiros de quaisquer outras entidades públicas entre 2013 e 2015 (RCTS 2013; RCTS 2014; RCTS 2015). Contudo, em anos anteriores, e segundo o seu presidente da Direção, a Tuna foi também financiada pela Junta de Freguesia de Souselas (entr. Fernando Sequeira 2014). A suspensão do apoio financeiro por parte desta entidade ocorreu em 2013, ano em que ocorreu a reorganização administrativa do território das freguesias, que conduziu à agregação das freguesias de Souselas e de Botão numa nova entidade, a União das Freguesias de Souselas e Botão (UFSB). Segundo Rui Soares, presidente deste órgão autárquico desde 2013, a agregação de freguesias resultou num alargamento de encargos³⁰⁰ que não foi proporcionalmente acompanhado pelo aumento de financiamento (entr. Rui Soares 2015), facto que dificultou a concessão de apoios às associações culturais sediadas na UFSB. Por outro lado, o elevado número de associações sediadas nesta União de Freguesias implicou o fracionamento das verbas disponíveis³⁰¹ (*idem*). Apesar das referidas constrições financeiras, esta União de Freguesias tem vindo a apoiar o trabalho desenvolvido pela tuna, assumindo um papel de mediação entre as instituições locais e, inclusive, intercedendo junto do Município para a melhoria das condições físicas da sede desta associação (entr. Rui Soares 2015).

efeito, o ano de 2013 foi marcado pela realização de eleições autárquicas, que determinaram a mudança do executivo municipal e, eventualmente, uma alteração de posições relativamente às políticas de apoio ao associativismo cultural.

²⁹⁹ Em 2013 e 2014, e de acordo com o regulamento então em vigor, o apoio financeiro do Município de Coimbra tinha como contrapartida a participação gratuita da tuna em duas iniciativas anuais promovidas pela Câmara Municipal (RMAAC 2003, 8). A partir de 2015, e à luz das regras instituídas pelo Protocolo de Apoio Financeiro ao Associativismo Cultural para Atividade Permanente, este grupo passou a estar obrigado a participar em três atividades anuais (PAFAC 2015, 3). De acordo com a vereadora do Pelouro da Ação Cultural, o Município solicita frequentemente a participação das associações culturais concelhias em eventos como a *Feira Cultural de Coimbra* ou a *Feira das Associações*, ou no âmbito de um programa designado *Périplo Cultural pelas Freguesias*, que tem como objetivo estimular a realização de eventos culturais em diversas localidades do Concelho de Coimbra (entr. Carina Gomes 2014).

³⁰⁰ De acordo com os dados dos Censos de 2011, a extinta Freguesia de Souselas tinha uma área geográfica de 15,74 Km² e uma população residente de 3092 habitantes. A atual União das Freguesias de Souselas e Botão tem uma área geográfica de 33,01 Km² e 4680 habitantes (censos.ine.pt).

³⁰¹ Em agosto de 2015 existiam 19 associações sediadas no território da União de Freguesias de Souselas e Botão. Nesse ano, o executivo da UFSB instituiu um subsídio anual de 150€ a cada uma das coletividades, como apoio à comparticipação de despesas de funcionamento (entr. Rui Soares 2015).

7.9. Música e comunidade - o impacte da ação da tuna na vida social local

Como ficou patente ao longo deste capítulo, as apresentações públicas da tuna pontuam o quotidiano da vila de Souselas, mobilizando a população local em torno da performance musical. Vários autores têm vindo a enfatizar esta dimensão social do *fazer musical* local, nomeadamente através da combinação dos termos *música* e *comunidade*. Lee Higgins emprega a expressão *communal music making* para aludir a práticas musicais que envolvem músicos e (outros) participantes oriundos da comunidade onde uma dada performance tem lugar (Higgins 2012, 4). Num trabalho recente, Suzel Reily e Katherine Brucher discutem o impacte social local das bandas de sopros à luz do conceito de *community music making* (Reily e Brucher 2013, 22-27). Reily e Brucher sustentam que as bandas colocam a sua atividade performativa e pedagógica ao serviço dos habitantes das localidades nas quais estão sediadas (*idem*, 23)³⁰². Neste subcapítulo exploro o impacte da ação da Tuna Souselense na vida social da localidade em que está sediada.

7.9.1. Um compromisso com a sociedade local - associativismo musical e cidadania

No decurso do trabalho de campo constatei que a Tuna Souselense é uma instituição valorizada pela comunidade local pela sua antiguidade e pela sua relevância no que respeita à dinamização cultural da localidade de Souselas. A maioria dos meus interlocutores salientou também o papel formativo da escola de música desta instituição. Ademais, pude aperceber-me que os souselenses consideram que a tuna contribui para divulgar e representar externamente a vila de Souselas. Este entendimento generalizado põe em evidência a forte implantação local desta associação musical.

Nas entrevistas que me concederam os músicos e diretores da Tuna Souselense sustentaram que a relação de proximidade que esta associação musical mantém com a comunidade em que está inserida fundamenta e impulsiona a sua ligação à tuna. Na verdade, a consciência do papel central que a tuna ocupa na vida cultural e social local está na base de uma relação de compromisso entre estas pessoas e a instituição a que pertencem.

Como referi anteriormente, os músicos que compõem a tuna organizam o seu tempo livre de modo a cumprir - semana após semana, durante todo o ano, e sem qualquer compensação monetária - uma agenda de ensaios e aulas de música com um impacte significativo nas suas vidas pessoais e familiares. Este considerável investimento de tempo e de esforço por parte dos tunos traduz uma clara intenção de intervir na vida cultural da sua localidade. Os elementos da tuna assumem igualmente o objetivo de

³⁰² Estas autoras referem que as bandas estabelecem também “comunidades de prática” (Wenger 1998) para os músicos que as compõem, razão pela qual qualificam estes agrupamentos musicais como *local musicking communities* (Reily e Brucher 2013, 23). O conceito de “comunidade de prática” designa um grupo de pessoas que têm em comum o interesse por um determinado domínio de atividade e que interagem de modo continuado em processos que visam o desenvolvimento coletivo dos seus conhecimentos e competências nesse domínio (Wenger-Trayner 2015, 1-2). A Tuna Souselense configura uma “comunidade de prática”, na medida em que é constituída por pessoas com interesses comuns (a aprendizagem e performance musical) e que estão ativamente implicadas na construção de um conhecimento partilhado, ensaio após ensaio, em alguns casos no decurso de décadas.

contribuir para a representação externa da vila de Souselas. Como vimos, estes músicos referiram-se à tuna como um símbolo da localidade e consideraram que o sucesso das suas atuações em outros pontos do país prestigia não apenas a instituição a que pertencem, mas também a comunidade local, da qual se sentem representantes.

Como acima discuti, os tunos enfatizam o estatuto centenário da Tuna Souselense e consideram-se herdeiros de uma instituição e de uma tradição musical edificadas ao longo de décadas por várias gerações de souselenses. Por esta razão, estes músicos assumem a responsabilidade de criar as condições necessárias à continuidade da sua instituição. Este desígnio justifica a importância conferida à escola de música da tuna. Com efeito, esta valência da associação opera um papel fundamental na transmissão de conhecimentos necessários à prática musical e, consequentemente, à formação de cantores e instrumentistas para integrarem a tuna.

A intenção de projetar o futuro da Tuna Souselense espelha-se também na implicação dos tunos na administração dos recursos da instituição. Como descrevi, os membros da tuna estabelecem papéis diferenciados, determinam normas de funcionamento interno, definem um plano de ação e trabalham no sentido de promover sinergias com outras instituições locais e de assegurar a sustentabilidade financeira da associação, em permanente diálogo com a população, as empresas locais e os poderes autárquicos.

Esta notável implicação dos músicos da tuna reflete um modo de participação artística socialmente empenhada, com impacte na vida social local. Note-se que o envolvimento destes músicos nas atividades da Tuna Souselense impulsiona não só a aquisição de conhecimentos musicais, mas também o desenvolvimento de competências de organização e de comunicação, que potenciam a “capacidade de participar” (Habermas 1989, 37) na vida da sua comunidade. Como sustenta Maria do Rosário Pestana, participar no *fazer musical* local configura um “modo de estar presente na sociedade”, exercendo uma cidadania ativa (Pestana 2018, 110).

Conclusões

As tunas como espaços de construção, negociação e transformação social

O fenómeno das tunas teve uma dimensão transnacional que, segundo os dados disponíveis, teve início em Espanha em meados do século XIX. Em Portugal, este modelo performativo afirmou-se a partir das últimas décadas de oitocentos, nos principais centros urbanos, nomeadamente Lisboa, Porto e Coimbra. Progressivamente, as tunas alastraram a cidades e vilas de média dimensão e, com maior expressão durante a primeira metade do século XX, a localidades na sua periferia. Em meados do século XX este modelo performativo estava já amplamente disseminado em todo o território nacional, em meios urbanos e rurais (com maior incidência nas regiões centro e norte do país) e, inclusive, no espaço da imigração portuguesa. Na investigação que desenvolvi não encontrei qualquer referência a tunas constituídas por indivíduos de ambos os sexos até ao último quartel do século XX. Na verdade, as tunas configuraram-se como um domínio de prática musical preponderantemente masculino, não obstante tenham surgido, no início do século XX, algumas tunas constituídas exclusivamente por mulheres. Trata-se, todavia, de um fenómeno de curta duração, aparentemente circunscrito à capital do país. A participação musical de mulheres nas tunas apenas viria a generalizar-se após a revolução de 1974.

A multiplicação de tunas em Portugal percorreu vários caminhos. Como documentei, as digressões de tunas académicas espanholas (que se intensificaram no final de oitocentos) e a sua divulgação pela imprensa periódica concorreram para a disseminação deste modelo performativo. Como vimos, a primeira tuna instituída em Portugal foi criada precisamente no contexto estudantil, em 1888.

Na transição para o século XX este fenómeno alargou-se a outras camadas da população portuguesa. Um dos *terrenos* mais férteis para a emergência de tunas foi o associativismo de cariz profissional. Para além da organização de tunas no seio de associações profissionais já existentes, como os Ateneus Comerciais, surgiram várias tunas como instituições autónomas, as quais reuniram funcionários de uma mesma empresa ou indivíduos com idênticas ocupações profissionais. Neste contexto, a prática musical - entendida como fator de desenvolvimento pessoal e de elevação social - potenciou a afirmação de classes profissionais emergentes que, paulatinamente, conquistaram um espaço de produção artística que, até esta altura, estava circunscrito a algumas elites sociais.

A multiplicação de tunas em Portugal ocorreu num quadro de profundas transformações políticas e sociais em curso na reta final do século XIX. Nos últimos anos de vigência do regime monárquico os partidários do republicanismo fomentaram a criação dos designados 'clubes' ou 'centros' republicanos. Paralelamente à sua atividade política e educativa, estas estruturas desenvolveram uma relevante ação cultural que passou pela criação de secções dedicadas às práticas artísticas, entre as quais várias tunas. Esta dimensão do movimento republicano enquadrava-se num projeto de regeneração social ideado pelas elites intelectuais e políticas e dirigido às camadas populares da sociedade. Ao impulsionarem o envolvimento de estratos sociais considerados culturalmente desfavorecidos em práticas musicais, os mentores dos centros republicanos visaram, por um lado, otimizar o efeito propagandístico destas

estruturas e, por outro, gerar oportunidades de convivialidade e de estreitamento de laços de solidariedade tidos como fundamentais para o exercício da cidadania. Pese embora a concentração dos centros republicanos nos maiores centros urbanos portugueses, o estímulo das elites republicanas ao associativismo de cariz cultural estendeu-se a localidades de menor dimensão populacional. No que respeita à tuna de Souselas, este estímulo ter-se-á efetivado por via do mecenato de Alberto Dias Pereira, a figura mais destacada do republicanismo nesta localidade.

A partir das últimas décadas do século XIX assiste-se a uma significativa transformação do modelo de organização das tunas. Inicialmente com um carácter informal e episódico, as tunas passaram a constituir-se como grupos formalmente organizados, com existência jurídica e atividade permanente e, em muitos casos, dotados de sedes próprias. A institucionalização das tunas ocorreu no quadro da expansão e consolidação do associativismo musical em Portugal em curso desde meados de oitocentos e desenvolveu-se à luz de um ideário progressista e de inspiração iluminista que preconizava, por um lado, a emancipação pela instrução, pelo recreio e pela cultura e, por outro, o estímulo à intervenção dos cidadãos na vida pública.

A institucionalização de grupos musicais compreendeu a determinação de normas de funcionamento interno, a instituição de hierarquias e de modelos de gestão baseados em deliberações coletivas e o envolvimento dos cidadãos na gestão dos recursos das coletividades e no debate sobre assuntos do seu quotidiano. O associativismo musical contribuiu para desenhar modelos alternativos de organização social firmados na organização autónoma e voluntária de grupos de cidadãos que, deste modo, emergem como entidades coletivas, reforçando a sua capacidade de intervir na vida pública. Como discuti neste trabalho, reportando-me ao caso da Tuna Souselense, a associação em torno de práticas musicais concorreu para o estabelecimento de espaços de vivência e de pedagogia democráticas, mesmo em períodos de supressão da democracia à escala nacional.

A implicação dos cidadãos em associações musicais concorreu para a aquisição e aprofundamento de saberes, comportamentos e valores fomentando, deste modo, o desenvolvimento das suas capacidades de intervir na “esfera pública” (Habermas 1989). Como documentei, as iniciativas promovidas pelas tunas estabeleceram espaços privilegiados de participação dos cidadãos na vida das suas localidades. Acresce que, por meio das suas digressões, estes coletivos musicais potenciaram o alargamento de redes de comunicação com instituições e indivíduos de outras localidades.

A ação das tunas não se cingiu, contudo, à promoção de práticas musicais. A atividade performativa destes grupos - frequentemente associada a iniciativas de cariz filantrópico - estimulou a mobilização dos membros das comunidades que os contextualizavam em torno de projetos de transformação da sociedade local. Na verdade, muitas tunas empreenderam esforços no sentido de resolver problemas concretos das localidades nas quais estavam implantadas. Refiro-me à promoção de eventos musicais que visaram a angariação de verbas para suprir necessidades básicas de estratos mais desfavorecidos da população (nos planos da educação, da alimentação e dos cuidados de saúde, por exemplo) e para edificar ou beneficiar infraestruturas de utilidade pública como escolas, creches, cantinas, asilos ou

hospitais. Acresce que os planos de ação das tunas compreenderam, desde cedo, a promoção de atividades com um importante alcance social, cultural e educativo, delineadas em função dos interesses e necessidades dos seus membros e respetivas famílias. Refiro-me, por um lado, à realização de eventos como récitas, conferências, festas, bailes e excursões e, por outro, à instituição de centros de ensino que geraram, à escala local, relevantes oportunidades de desenvolvimento da personalidade e de aprendizagem em diversos domínios do conhecimento.

Em muitas localidades portuguesas, a constituição de um grupo musical estabeleceu o ponto de partida para a edificação de instituições de âmbito mais alargado, com impacto em diversos domínios da vida social. Como acima mencionei, a institucionalização das tunas foi, em muitos casos, acompanhada da construção ou aquisição de sedes próprias. Estas prerrogativas criaram condições propícias à criação de valências como escolas, bibliotecas e salas de leitura e impulsionaram a organização de secções desportivas, grupos de teatro e de dança e, inclusive, outros grupo musicais. Este dinamismo contribuiu para colocar as tunas no centro da vida social das localidades em que estavam sediadas.

O impacto social local da Tuna Souselense em diferentes épocas e contextos sociais e políticos

Este estudo privilegiou o cruzamento de linhas de investigação síncronas e diacrónicas, numa baliza temporal bastante ampla, permitindo-me explorar, pese embora as limitações impostas pela escassez de documentação sobre alguns períodos de atividade da Tuna Souselense, o impacto social local desta instituição em diferentes épocas e contextos sociais e políticos.

Durante a sua primeira fase de atividade (1910-1942), a Tuna Souselense contribuiu para mobilizar a população local em torno da prática musical. Em dois tempos ideológicos distintos, designadamente a Primeira República e o regime ditatorial iniciado em 1926, esta associação musical assumiu um papel preponderante no plano da negociação e experimentação de novos comportamentos e papéis sociais.

Nos primeiros anos da República os membros da Tuna Souselense assumiram o propósito de intervir na vida da sua localidade e veicularam um ideário de inspiração progressista que se traduziu, por exemplo, na simbologia adotada e na apologia de um modelo de cultura integral e inclusivo que abarcou várias atividades culturais e a formação musical de indivíduos social e culturalmente desfavorecidos. Neste contexto a música configurou um ponto de partida para estabelecer um espaço social utópico, que estimulou a participação dos souselenses na “esfera pública” local (Habermas 1989) e potenciou estratégias de afirmação de grupos sociais emergentes.

Com a sua institucionalização, em pleno Estado Novo, a Tuna Souselense afirmou-se como um modelo alternativo de organização social, estabelecendo um espaço de vivência e pedagogia democráticas que contrastava com a realidade política e social do país. Segundo os estatutos desta instituição, a constituição de um grupo musical seria a alavanca para a implementação de um projeto de intervenção que visava o desenvolvimento social e educativo dos sócios (em vários domínios do conhecimento) e a promoção de sociabilidades em torno do lazer. Como vimos, este projeto compreendia inclusivamente a

prestação de assistência clínica e farmacêutica aos sócios reconhecidos como pobres. Aprofundando o papel da Tuna Souselense enquanto projeto coletivo de intervenção cívica, o plano de ação delineado pelos seus membros passou também pela mobilização da população local em torno de ações filantrópicas, as quais visaram suprir carências básicas de estratos mais desfavorecidos da população e contribuir para a instrução escolar das crianças souselenses. Por meio destas ações, os membros da tuna reiteraram o valor da arte e da educação como motor da ascensão social, logo potencialmente progressista e transformadora.

Como documentei, a Tuna Souselense viu a sua atividade suspensa a partir de 1942. A *reativação* da tuna ocorreu em 1989, no contexto do *boom* associativo desencadeado por um conjunto de profundas transformações políticas, sociais e financeiras em curso após a instauração da democracia em Portugal e acompanhou a tendência de incremento da participação dos cidadãos no espaço público. No decurso das últimas décadas, esta instituição desempenhou, por via da sua ação artística e pedagógica, um papel estruturante da sociedade local, como adiante sintetizarei.

Em busca de uma definição de ‘tuna’ - constituições instrumentais, repertórios musicais e contextos de atuação

Como referi na introdução a este trabalho, a principal limitação com que me deparei no início da investigação foi a escassez de reflexões prévias sobre as tunas, inclusive no que respeita ao próprio conceito de ‘tuna’, vulgarmente utilizado para fazer referência a grupos musicais muito distintos entre si. A dificuldade em formular uma definição inequívoca de ‘tuna’ persistiu, aliás, durante todo o percurso que culminou na redação desta tese. Na verdade, os dados que coligi revelam que a característica mais intrínseca destes grupos musicais é, provavelmente, a sua natureza *camaleónica*. Ainda assim, a sistematização desses dados tornou possível elencar algumas das metamorfoses que, ao longo do tempo, enformaram as tunas enquanto modelo performativo, mormente no que respeita a constituições instrumentais, repertórios musicais e contextos de atuação.

Como documentei, as tunas em atividade em Portugal no final do século XIX e nas primeiras décadas do século seguinte eram quase exclusivamente constituídas por cordofones dedilhados destacando-se, pela sua prevalência, os instrumentos da família do bandolim e a guitarra. Ainda neste período, as tunas foram permeáveis à introdução de outros instrumentos, nomeadamente cordofones friccionados e instrumentos de sopro da família das madeiras. No decurso da primeira metade do século XX o instrumentário das tunas diversificou-se, por via da crescente inclusão de instrumentos de sopro (incluindo metais) e de percussão. Vários fatores contribuíram para impulsionar esta transformação, designadamente o trânsito de músicos entre tunas e outros grupos musicais e o facto de muitos maestros de tuna serem oriundos do universo das bandas civis e militares. Acresce que, como acima mencionei, muitas instituições criadas em torno de tunas promoveram a organização de outros grupos musicais. A coexistência de distintos grupos (bandas, orquestras e *jazzes*, por exemplo) no seio destas instituições poderá ter estimulado interseções entre diferentes formações instrumentais. Também na primeira

metade do século XX, assiste-se a uma progressiva substituição dos instrumentos da família do bandolim pelos seus equivalentes da família do banjo. Esta transformação visou, por um lado, reforçar a intensidade sonora das tunas em eventos realizados ao ar livre e, por outro, mitigar a insuficiência acústica dos instrumentos da família do bandolim, particularmente no âmbito dos *jazzes* constituídos por músicos de tunas e bandas filarmónicas, que se generalizaram sobretudo a partir da década de 1930.

Durante o período do Estado Novo as tunas experimentaram um período de estagnação, transversal à generalidade das associações populares voluntárias em Portugal. Tal como sucedeu no caso da Tuna Souselense, várias tunas suspenderam a sua atividade musical mantendo, todavia, a sua existência jurídica. O retrocesso do associativismo popular português apenas viria a inverter-se no quadro do regime democrático. A partir dos anos 1980 foram reativadas várias instituições cuja denominação original incluía o termo 'tuna'. Em várias localidades portuguesas este termo passou a ser utilizado em sentido lato, como equivalente a 'associação cultural'. Neste contexto, surgiram grupos musicais que, embora tenham adotado a designação 'tuna', privilegiaram constituições instrumentais bastante diferenciadas daquela que, no início do século XX, caracterizava as tunas, distinguindo-as de outros agrupamentos performativos.

A ambivalência do conceito 'tuna' prevalece na segunda década do século XXI. Como documentei, o instrumentário de grande parte das tunas em atividade na região norte do país compreende sopros e percussão, bem como instrumentos de corda friccionada, introduzidos em detrimento dos cordofones dedilhados, que praticamente deixaram de ser utilizados. Na região centro, a generalidade das tunas privilegiou a inclusão de uma secção vocal, aproximando-se de um modelo performativo divulgado por tunas académicas, orquestras típicas e grupos de recriação de música tradicional portuguesa.

O estudo dos repertórios musicais praticados pelas tunas entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX é dificultado pela manifesta escassez de registos escritos. Efetivamente, na pesquisa que desenvolvi não encontrei partituras editadas para tuna. Esta circunstância decorre do facto de a constituição instrumental das tunas não ser estandardizada, o que inviabilizou a edição de partituras em série para estes agrupamentos. Acresce que os manuscritos musicais especificamente produzidos para tuna são igualmente escassos, em virtude de grande parte destes grupos - entre os quais a Tuna Souselense - ter passado por interregnos que contribuíram para a dispersão e para o extravio de espólios documentais.

Não obstante estas lacunas de informação, os dados que coligi em publicações periódicas, programas de concerto, catálogos de partituras, espólios de tunas e acervos particulares revelam que as tunas configuraram, desde finais do século XIX, um domínio de prática musical no qual se cruzaram obras e géneros conotados com universos musicais e sociais distintos. Na transição para o século XX, as tunas apresentaram obras de música erudita europeia dos séculos XVIII e XIX, rapsódias de fados e música tradicional portuguesa e música de dança de matriz europeia, por exemplo. Na primeira metade do século XX os repertórios das tunas passaram a compreender obras de matriz latino-americana e norte americana.

A multiplicidade de géneros musicais interpretados pelas tunas espelha o dinamismo e a plasticidade que caracterizam este domínio de prática musical: ao longo do tempo, as tunas ajustaram-se a distintos contextos de apresentação, atuando quer em concertos e cerimónias cívicas (em locais especializados como os teatros), quer em bailes e desfiles em contexto de festa (ao ar livre). Esta capacidade de adaptação refletiu-se, naturalmente, na seleção dos repertórios musicais.

A atividade performativa das tunas foi pautada por uma contínua atualização de repertórios, em linha com a música *em voga* em diferentes épocas, disseminada por outros agrupamentos musicais e por campos de produção musical como a indústria fonográfica, a rádio, o cinema, ou o teatro musical. A introdução destes repertórios nas práticas das tunas e de outros grupos constituídos por músicos não-profissionais foi mediada, aos níveis local e regional, por figuras individuais (com destaque para os maestros desses grupos) e por instituições especializadas na produção e comercialização de partituras. Neste processo, a atividade de associações musicais como a Tuna Souselense estabeleceu um relevante estímulo à composição, ao arranjo, à edição e a outras atividades em torno da música, como procurei documentar no estudo sobre a atividade editorial e comercial da Casa Olímpio Medina.

Como acima desenvolvi, a estratégia comercial deste estabelecimento foi particularmente orientada para a atividade de grupos constituídos por músicos não-profissionais. Em articulação com figuras como Joaquim Simões Pleno e Manuel Eliseu (ambos maestros da Tuna Souselense), a Casa Olímpio Medina instituiu um sistema de produção de música escrita que passou pela constituição de arquivos de partituras, nos quais se apoiavam serviços de transcrição, arranjo e edição, em linha com as encomendas específicas dos grupos musicais que a ela recorriam. No que respeita às tunas, os serviços disponibilizados pela Casa Olímpio Medina resultaram na produção de pautas e partituras manuscritas uma vez que, como vimos, as constituições instrumentais destes agrupamentos não requeriam edições em série, mas arranjos *personalizados*, ajustados às especificidades de cada tuna. Por meio da criação de catálogos e outras publicações de cariz comercial, da inserção de anúncios publicitários na imprensa periódica regional, e da organização de um sistema de distribuição comercial que beneficiou do transporte por via férrea e do envio por correspondência, a Casa Olímpio Medina estabeleceu e consolidou uma rede alargada de circulação de repertórios que se expandiu a todo o território continental e insular português e, inclusive, às ex-colónias.

Entre passado e presente: os processos de construção da(s) memória(s) da Tuna Souselense

O *passado* da Tuna Souselense é frequentemente colocado ao serviço de uma estratégia de legitimação, ganho de prestígio e reforço da implantação local desta instituição. A face mais visível desta estratégia são as reiteradas alusões ao estatuto centenário da tuna, que contribuem para projetar uma ideia de continuidade com o grupo homónimo fundado em 1910, omitindo um interregno de cerca de meio século. Como documentei, a intenção de estabelecer este *elo* com o passado estava já presente aquando da *reorganização* da tuna, no final da década de 1980: a *nova* Tuna Souselense foi criada à imagem da *antiga* tuna, quer no que respeita à sua constituição instrumental, quer no que concerne ao repertório

musical, assente numa suposta matriz tradicional (pese embora, em rigor, pouco se saiba sobre a música tocada pela *antiga* tuna). Assumindo-se como legítimos herdeiros da “tuna dos fundadores”, os membros da Tuna Souselense socorrem-se de “lieux de mémoire” (Nora 1989), que reforçam esta ideia de continuidade entre o *passado* e o *presente* da instituição. Refiro-me, por um lado, à exposição de objetos investidos de valor simbólico, os quais concorrem para a *materialização* da memória e, por outro, a ações como a comemoração dos aniversários da instituição (tomando como referência o ano de 1910) ou os rituais de consagração de antigos tunos.

Como descrevi, o acervo documental da Tuna Souselense é praticamente omissa quanto a informações sobre a sua primeira fase de atividade (1910-1942). Várias razões concorrem para esta circunstância. Desde logo, as cisões e interregnos que pontuaram o percurso desta tuna (bem como a inexistência de uma sede fixa até 1993) contribuíram para a dispersão e extravio de documentos. Acresce que as dificuldades de financiamento enfrentadas pela tuna fizeram com que, ao longo dos anos, esta associação direcionasse os seus poucos recursos para assegurar a manutenção da sua sede, o funcionamento da sua escola de música e a promoção de eventos musicais, remetendo a recuperação e salvaguarda dos seus espólios documentais para um plano secundário. Finalmente, o facto de o *fazer musical* de grupos e associações musicais constituídos por músicos não profissionais ter permanecido, durante décadas, à margem do interesse académico, contribuiu sobremaneira para secundarizar a preservação de acervos históricos de instituições como a Tuna Souselense.

Estas fragilidades do ponto de vista documental deixam em aberto espaços propícios à exercícios de *construção do passado*, que decorrem da articulação entre duas dimensões da memória: a ‘memória individual’ dos antigos tunos, sustentada nas suas vivências e transmitida aos seus descendentes, e uma ‘memória coletiva’, tecida ao longo de várias gerações e assumida pelos tunos e pela comunidade local como uma verdade quase indiscutível, numa espécie de acordo social tácito. Esta dimensão coletiva da memória resulta, como sustenta Marie-Claire Lavabre, da interação entre uma “memória histórica”, construída a partir da apropriação e interpretação seletiva de objetos históricos e uma “memória comum”, conjunto de lembranças continuamente reinterpretadas e veiculadas pelos membros do grupo (Lavabre 1992 cit. por Frank 1992).

Os processos de construção da(s) memória(s) da Tuna Souselense cruzam-se, todavia, com exercícios de interpretação do passado. Consequentemente, estas memórias não são unívocas nem consensuais, sobretudo no que respeita a momentos de dissensão. Refira-se, a título de exemplo, as díspares interpretações sobre as circunstâncias que conduziram à interrupção da atividade da tuna no início da década de 1940: apesar de todos os entrevistados relacionarem a cisão da tuna com a emergência de duas orquestras-jazz no final da década de 1930, este acontecimento foi explicado diferentemente. António Costa, músico da orquestra Danúbio Azul, justificou a cisão da tuna com problemas de âmbito prático, como a falta de assiduidade de alguns músicos aos ensaios. Isabel Santos, familiar de membros da orquestra Os Modestos, relacionou esta dissensão com clivagens sociais entre os músicos da tuna (possivelmente percecionadas de modo mais acentuado na época do que na atualidade). Ou seja, as

memórias veiculadas pelas pessoas que entrevistei não traduzem necessariamente a cisão da tuna tal como aconteceu, mas os modos como este episódio foi transmitido às gerações seguintes pelos seus protagonistas. Deste processo resultaram memórias de grupo ambíguas e, por vezes, conflitantes, que concorrem para uma contínua (re)interpretação do passado da Tuna Souselense e influem no modo como os atuais souselenses se relacionam com esta instituição. O estudo evidenciou também que os processos de construção do passado da tuna são também altamente seletivos: recorde-se a intenção de suprimir da história a passagem de determinadas figuras por esta instituição, remetendo-as para o *esquecimento*.

Tuna Souselense: um espaço de desenvolvimento e aprendizagem ao longo da vida

A Tuna Souselense exerce um relevante papel no que respeita à promoção de oportunidades de aprendizagem musical. Como documentei e discuti ao longo deste trabalho, esta associação musical concilia duas modalidades de formação complementares: um modelo de educação formal, através das aulas lecionadas na sua escola de música, e um modelo não-formal, ativado no contexto dos ensaios.

A criação da escola de música da Tuna Souselense resultou do dinamismo de um grupo de descendentes de antigos tunos que, em 1989, se mobilizou para *reativar* o grupo musical extinto cerca de meio século antes. Como vimos, os mentores desta iniciativa projetaram nos seus filhos a responsabilidade de restabelecer uma *linhagem* de músicos tecida ao longo de várias gerações e interrompida aquando da dissolução da tuna. Os primeiros alunos da escola de música da tuna foram, precisamente, netos de antigos tunos, então crianças e jovens com idades compreendidas entre os 7 e os 16 anos. Ao longo de quase três décadas em funcionamento contínuo, esta valência da instituição tem constituído a principal base de *recrutamento* de músicos para integrar a tuna, afirmando-se como um relevante espaço de ensino e aprendizagem e contribuindo, inclusive, para projetar percursos académicos e profissionais na área da música (note-se o caso da maestrina e professora Patrícia Ferreira, que iniciou a sua aprendizagem musical na escola de música da tuna).

No período durante o qual realizei trabalho de campo a escola de música da Tuna Souselense era frequentada quer por crianças e jovens, quer por adultos (profissionais ativos e aposentados), que nela encontraram um espaço de sociabilização e investimento na sua formação pessoal. Esta valência da instituição é, portanto, um espaço de aprendizagem ao longo da vida, propício ao estabelecimento de relações intergeracionais.

A escola de música da Tuna Souselense tem como principal objetivo transmitir conhecimentos necessários à prática musical, reforçando o desenvolvimento das competências musicais dos membros da tuna e formando cantores e instrumentistas para posteriormente integrarem o grupo acautelando, deste modo, a sua continuidade. Esta associação musical assume também o propósito de preparar crianças e jovens que aspiram ingressar em escolas do ensino artístico especializado da música (ou que a elas recorrem com o intuito de certificarem aprendizagens e competências adquiridas na escola da

tuna). Esta intenção traduziu-se, nos últimos anos, numa aproximação aos princípios de organização destas escolas, nomeadamente no que concerne a programas curriculares e repertórios musicais. A este respeito, importa sublinhar o relevante papel educativo de associações musicais como a Tuna Souselense que, não raras vezes, permanecem na *sombra* de instituições de ensino como os conservatórios e academias de música, embora delas proceda uma parte significativa dos candidatos que garantem o seu funcionamento.

O papel educativo da Tuna Souselense não se restringe, contudo, à ação da sua escola de música. Os ensaios da tuna - que, como vimos, são orientados para a preparação de obras musicais para apresentar publicamente - configuram relevantes espaços de aprendizagem não-formal, que se articulam com contextos de educação formal (como a escola de música da tuna ou escolas do ensino artístico especializado) e, no caso de alguns músicos, com contextos de educação informal.

Como acima discuti, a tuna é constituída por pessoas com idades, percursos de aprendizagem musical e níveis de leitura notacional e realização vocal e instrumental muito diferenciados. Por conseguinte, os ensaios deste grupo são contextos de aprendizagem nos quais coexistem distintas “literacias musicais” (Mills e McPherson 2007). Esta pluralidade exige da maestrina da tuna um perfil de competências multifacetado que se traduz na assunção de vários papéis, nomeadamente a seleção de obras musicais e sua adaptação à realidade do grupo que dirige, a orientação dos ensaios e a gestão da aprendizagem dos músicos.

Como acima referi, a produção de arranjos é um imperativo neste domínio de prática musical. Dada a diversidade de constituições instrumentais que caracteriza as tunas, cabe aos respetivos maestros a tarefa de proceder à instrumentação das obras musicais, adaptando-as em função das especificidades do grupo musical que dirigem. Como discuti, os arranjos elaborados pela maestrina da Tuna Souselense perseguem o objetivo de alcançar um ponto de equilíbrio entre o grau de dificuldade das obras e os níveis de competência dos membros da tuna. Por outras palavras, os arranjos constituem uma relevante estratégia de ensino, que permite uma mediação eficaz entre o grau de complexidade das composições originais e a diversidade de níveis de proficiência musical *em jogo* nos ensaios da tuna.

Como documentei, as obras musicais trabalhadas nos ensaios da tuna são objetivadas em registos escritos produzidos pela maestrina. Estes registos, que compreendem diferentes códigos notacionais, são complementados por estratégias e recursos de aprendizagem que se relacionam diretamente com o fenómeno de produção sonora, nas suas dimensões auditiva e cinestésica, constituindo, assim, um modo de aprendizagem alternativo à leitura de notação musical segundo o sistema de cinco linhas. Deste modo, a maestrina da tuna adequa a sua atuação aos “estilos de aprendizagem” dos músicos (Hallam 2001, 65), capacitando-os para a performance musical.

Ao mesmo tempo que responde à necessidade de adaptar as obras musicais à realidade da tuna, a produção de arranjos visa orientar e incentivar aprendizagem dos tunos, num contínuo e complexo jogo de equilíbrio entre os desafios inerentes à obra e o nível de competência musical por eles alcançado em

diferentes etapas do seu percurso de aprendizagem. No contexto da tuna a pauta não é um produto acabado, ou seja, não tem um carácter prescritivo e irrevogável: é uma ferramenta de trabalho em contínua transformação, em função de eventuais alterações da constituição instrumental da tuna, da assiduidade dos instrumentistas aos ensaios e às apresentações públicas e, inclusive, da evolução do perfil de competências dos músicos. Esta plasticidade evidencia um primado da *performance* sobre a obra: contrastando com outros domínios de prática musical, nos quais o conceito de ‘obra musical’ é definido pela partitura (Barrett 2003, 22), os intervenientes nos ensaios da tuna privilegiam a construção da obra musical a partir de uma dimensão performativa que valoriza e compatibiliza o contributo individual que cada um dos tunos pode dar ao coletivo.

Um palco de afetos e memórias - o papel das apresentações públicas da Tuna Souselense na construção do espaço social local

A Tuna Souselense desempenha um papel central não apenas nos planos artístico e educativo, mas também no que respeita à dinamização social da vila de Souselas. Na verdade, esta associação musical tem um papel estruturante da sociedade local, na medida em que a sua ação pedagógica e performativa gera e sustenta múltiplas interações entre indivíduos e instituições. Por outras palavras, a tuna propõe experiências musicais que, ao envolverem a comunidade, contribuem para construir um *espaço*³⁰³ social à escala da localidade. Como desenvolverei, este *espaço* resulta da confluência de diversas dimensões que se entrecruzam nos concertos da tuna.

A atividade performativa da tuna organiza relevantes espaços de participação na vida social local. Como descrevi, as apresentações públicas realizadas por este coletivo de músicos desencadeiam um conjunto diversificado de ações, as quais contribuem para mobilizar outros atores locais. Ao congrega a população em torno da performance musical, estes eventos geram oportunidades de participação potencialmente abertas a todos os membros da comunidade, concorrendo para expandir uma “esfera pública” (Habermas 1989) à escala da localidade.

Os concertos realizados pela tuna na localidade em que está sediada são marcados por uma relevante dimensão afetiva. Como acima referi, os tunos mantêm entre si relações de vizinhança e de amizade, sendo que alguns deles partilham inclusivamente laços familiares. Como vimos, estes músicos valorizam os ensaios da tuna como oportunidades para aprofundar vínculos pré-existentes e para encetar relações pessoais que transpõem os seus círculos familiares e profissionais. Os momentos de apresentação pública da tuna concorrem para expandir esta dimensão relacional. Ao estimular a interação entre os

³⁰³ Emprego o termo *espaço* com o sentido que lhe é atribuído por Michel de Certeau, ou seja, para me referir ao espaço social continuamente produzido e atualizado através das ações das pessoas que partilham um determinado lugar. Note-se que Certeau distingue entre os conceitos ‘lieu’ (lugar) e ‘espace’ (espaço). Segundo este autor, ‘lieu’ define uma dimensão espacial determinada pela sua materialidade, isto é, pela disposição dos objetos num dado *espaço físico* (Certeau 1988, 117-118). Por sua vez, o termo ‘espace’ remete para um *espaço social*, ativado pela vivência e transformação do *espaço físico* (*idem, ibidem*; Reily e Brucher 2013, 18). Por outras palavras, e citando Certeau, “space is a practiced place” (Certeau 1988, 117), ou seja, o *espaço social* é produzido pelas ações, movimentos e práticas que ocorrem num determinado *espaço físico* (*idem*, 117-118; Reily e Brucher 2013, 18).

tunos e a assistência, maioritariamente constituída por membros da comunidade local, a performance musical projeta espaços de afetos, nos quais se cruzam pessoas com diferentes perfis sociais, idades e percursos de vida.

Os eventos realizados pela tuna em Souselas delineiam igualmente espaços de memórias. Como descrevi, os rituais de consagração de antigos tunos, a exposição de objetos que remetem para a antiguidade da tuna, as alocações dos seus diretores e o repertório musical interpretado nestas ocasiões conferem a estes eventos uma ambiência simbólica, ancorada na *memória histórica* da instituição, tecida coletivamente ao longo de décadas. Periodicamente revisitadas e reinterpretadas, estas memórias cruzam-se com o passado familiar dos músicos e da assistência, intensificando e enformando de significado a sua participação nestes eventos. Por outro lado, os concertos da tuna constituem vivências que persistem na *memória coletiva* da população local: ao requerer o envolvimento ativo dos souselenses, estes eventos geram oportunidades para inscrever as suas histórias pessoais na história da comunidade.

Pelo exposto, sustento que os concertos da tuna são muito mais do que *meros* momentos de apresentação de um produto artístico. Trata-se de eventos com um impacte significativo na vida da sociedade local, nos quais a música constitui o ponto de partida para o estreitamento de vínculos entre os seus membros. As apresentações públicas da tuna estabelecem oportunidades de diálogo entre concidadãos e definem espaços de participação, nos quais se partilham e compatibilizam os recursos, conhecimentos e experiências que cada um dos intervenientes pode oferecer à sua comunidade. Assim, a música contribui para tecer e densificar teias de relações humanas à escala da localidade. Tomar parte no *fazer musical* da tuna é também - ou *sobretudo* - experimentar relações de coexistência, desenhando Souselas como um lugar feito de ações, afetos e memórias.

Reflexões sobre o processo de investigação

No momento de dar por concluída a redação desta tese, cumpre registar algumas breves reflexões sobre o processo de investigação.

1. Como referi na introdução a este trabalho (*vd.* subcapítulo 1.5.3), o plano de investigação inicialmente desenhado tomou direções complementares. Refiro-me particularmente às pesquisas extensivas que realizei nos acervos particulares dos maestros Manuel Eliseu e Joaquim Pleno, nos arquivos da Casa Olímpio Medina e do Museu de Etnomúsica da Bairrada, bem como em espólios de vários músicos e diversas associações musicais. Destas pesquisas resultou um significativo volume de documentos que, embora relevantes, não se relacionam diretamente com o assunto ‘tuna’, razão pela qual não se encontram refletidos nesta tese. Tendo em vista a sua disponibilização, estes documentos continuarão a ser sistematizados na base de dados do projeto “*A nossa música, o nosso mundo: associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)*”, potenciando a realização de estudos que

contribuam para a construção de um conhecimento mais aprofundado sobre os percursos musicais de Joaquim Pleno e Manuel Eliseu e sobre a relevância da atividade editorial da Casa Olímpio Medina no domínio do associativismo musical em Portugal.

2. O processo de investigação que conduziu à escrita desta tese foi profunda e positivamente marcado pela minha proximidade com a realidade em estudo. Esta proximidade contribuiu para facilitar o estabelecimento de relações dialógicas com os membros da Tuna Souselense. Na verdade, estas relações tinham já sido encetadas no contexto das permutas entre a Tuna Penalvensê, que dirijo há cerca de 12 anos, e a Tuna Souselense, que se converteu no meu objeto de estudo. Em abono da verdade, devo referir que esta minha dupla condição - de investigador e de músico - nem sempre foi fácil de gerir. Ao estudar uma realidade que conheço *por dentro*, algumas das práticas que observei não se afiguraram, numa primeira fase, relevantes para a investigação. Refiro-me, por exemplo, à preparação das apresentações públicas da tuna, ou à conceção de arranjos musicais ajustados ao perfil de competências dos seus elementos. Fruto do constante e instigante acompanhamento dos meus orientadores científicos, estes assuntos viriam a ocupar um lugar central neste trabalho. Ademais, o trabalho que desenvolvi junto da Tuna Souselense estimulou um processo de reflexão sobre as minhas próprias práticas como professor e maestro.

3. A concretização deste projeto não seria possível sem o contributo de dezenas de pessoas que comigo colaboraram. Ao longo deste percurso procurei retribuir a generosidade dessas pessoas, partilhando com elas os resultados do trabalho que desenvolvi. Os dados que levantei foram disponibilizados publicamente no *site* do projeto acima referido. Para além disso, participei em várias iniciativas que visaram dar visibilidade às instituições e figuras individuais por mim estudadas. Refiro-me, por exemplo, à apresentação de uma comunicação dirigida à população de Souselas, integrada na programação das comemorações do 105.º aniversário da Tuna Souselense, à participação numa tertúlia dedicada à história da Casa Olímpio Medina, no âmbito do projeto *Museu Temporário de Memórias* (uma iniciativa que visou a valorização do comércio tradicional da Baixa de Coimbra) ou à colaboração numa edição do Museu de Etnomúsica da Bairrada dedicada ao maestro e compositor Joaquim Simões Pleno. No que respeita aos músicos da Tuna Souselense, procurei também retribuir enquanto músico, dirigindo a tuna numa impossibilidade da sua maestrina, acompanhando ao piano os alunos da escola de música e emprestando à tuna as minhas modestas competências enquanto bandolinista.

Referências

Bibliografia

- Albuquerque, Maria João. 2013. *La edición musical en Portugal (1834-1900): un estudio documental*. Dissertação de Doutoramento, Universidad Complutense de Madrid.
- Anacleto, Mário. 2007. *Tuna Esperança de Santa Maria de Lamas (1877-2007)*. Santa Maria de Lamas: Tuna Esperança de Santa Maria de Lamas.
- Araújo, Henrique. 2015. O período coral (1881-1909) da sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): textos e contextos. In *Vozes ao Alto – Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*, coord. Maria do Rosário Pestana, 100-115. Lisboa: MPMP.
- Barker, Chris. 2004. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. London, Thousand Oaks and New Delhi: SAGE Publications.
- Barrett, Margaret. 2003 [1998]. I Hear What You Mean: Music Literacy in the Information Technology Age. In *More than Words can say - A view of literacy through the Arts*, ed. Joan Livermore, 21-26. Canberra: Australian Centre for Arts Education.
- Béhague, Gérard. 1984. *Performance Practice – Ethnomusicological Perspectives*. Westport and London: Greenwood Press.
- Bento, Pedro. 2010. Pleno. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1015-1016. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Berger, Peter e Luckmann, Thomas. 2010 [1966]. *A Construção Social da Realidade. Um tratado da sociologia do conhecimento*. Lisboa: Dinalivro.
- Bivar, Artur. 1948-1958. *Dicionário Geral e Analógico da Língua Portuguesa*. Porto: Ouro.
- Bluteau, Raphael. 1721. *Vocabulário Portuguez e Latino* (tomo VIII). Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus. Disponível em: <http://purl.pt/13969> [consulta: agosto de 2017]
- Borba, Tomás e Lopes-Graça, Fernando. 1956. *Dicionário de Música Ilustrado*. Lisboa: Cosmos.
- Bosi, Éclea. 1994 [1973]. *Memória e Sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia Das Letras.
- Bourdieu, Pierre. 2010 [1979]. *A Distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Edições 70.
- Braga, Teófilo. 2010 [1880]. *História das Ideias Republicanas em Portugal*. Lisboa: Vega.
- Brucher, Katherine. 2005. *A Banda da Terra: Bandas Filarmónicas and the Performance of Place in Portugal*. Dissertação de Doutoramento, University of Michigan, Ann Arbor.
- Calvo, Laura Cuervo. 2012. *El piano en Madrid (1800-1830): repertorio, técnica interpretativa e instrumentos*. Dissertação de Doutoramento, Universidad Complutense de Madrid.
- Capela, Conceição e Cruz, Leonor. 2010. Tuna. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1281-1284. Lisboa: Círculo de Leitores.

- Carvalho, Marcos A. 2013. Associativismo luso nas terras das mangueiras: o Grêmio Literário Português e a Tuna Luso Caixeiral. In *De colonos a imigrantes: i(e)migração portuguesa para o Brasil*, org. José Jobson Arruda *et. al.*, 339-350. São Paulo: Alameda.
- Cascão, Rui. 1998. Vida Quotidiana e Sociabilidade. In *História de Portugal – O Liberalismo*, dir. José Mattoso; coord. Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque, 439-459. Lisboa: Editorial Estampa.
- Caseiro, Virgílio. 1992. O Orfeon Académico de Coimbra: Causas determinantes, objectivos e evolução. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan. 1997. *Voix du Portugal*. Paris: Actes Sud.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan e Lima, Maria João. 1998. Práticas Musicais Locais: alguns indicadores preliminares. *OBS - Boletim do Observatório das Actividades Culturais* 4: 10-13
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, Neves, José Soares e Lima, Maria João. 2001. Representações da Memória: primeiros resultados do Inquérito aos Grupos de Música Tradicional em Portugal. *OBS - Publicação Periódica do Observatório das Actividades Culturais* 10: 11-22
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan, Neves, José Soares e Lima, Maria João. 2003. Perfis dos Grupos de Música Tradicional em Portugal em Finais do Século XX. In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, org. Salwa Castelo-Branco, e Jorge de Freitas Branco, 73-141. Lisboa: Celta.
- Certeau, Michel De (1988) [1984]. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Chevalier, Jean. 1986. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Childs, Elizabeth. 2004. *Daumier and exoticism: satirizing the French and the foreign*. New York: Peter Lang Publishing.
- Coelho, Eduardo, Silva, Jean-Pierre, Sousa, João Paulo e Tavares, Ricardo. 2012. *QVID TVNAE? A Tuna Estudantil em Portugal*. Porto, Viseu e Lisboa: CoSaGaPe.
- Coelho, Guilherme e Silva, José (eds.). 1897. *Diário de Notícias* - número único comemorativo do 1.º aniversário da Tuna do Diário de Notícias. Lisboa, 25 de dezembro de 1897.
- Conde, Idalina. 2003. Portugal em fim de século: uma modernidade plural. In *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, org. Salwa Castelo-Branco, e Jorge de Freitas Branco, 59-72. Lisboa: Celta.
- Cooley, Timothy e Barz, Gregory. 2008. Casting Shadows: Fieldwork Is Dead! Long Live Fieldwork!. In *Shadows in the Field - New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Barz, Gregory e Cooley, Timothy (eds.), 3-24. Oxford: Oxford University Press.
- Cordeiro, Graça Índias. 2010. Associações Recreativas. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 82-83. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Correia, Avelino. 2007. *Fogueiras do São João, O que Elas Vieram Dar - Um estudo etnomusicológico das fogueiras em Coimbra*. Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra.

- Correia, Rosa de Lurdes Matias Pires. 2013. *O Conselho nacional das Mulheres Portuguesas: A Principal Associação de Mulheres da Primeira Metade do Século XX (1914-1947)*. Dissertação de Mestrado, FCSH-UNL.
- Coutinho, Clara Pereira. 2014. *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas: teoria e prática*. Coimbra: Edições Almedina.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: HarperPerennial.
- Devriès-Lesure, Anik. 2005. Technological Aspects. In *Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues, Bibliography*, ed. Rudolf Rasch, 63-66. Berlin: BWV Verlag.
- Direcção Geral de Estatística. 1923. *Censo da População de Portugal - Dezembro de 1920*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Dubois, Vincent; Méon, Jean-Matthieu e Pierru, Emmanuel. 2013. *The Sociology of Wind Bands - Amateur Music Between Cultural Domination and Autonomy*. Surrey e Burlington: Ashgate Publishing.
- Esteireiro, Paulo. 2010. A difusão do bandolim na Madeira: origem, músicos e repertório (1889-1950). *Revista Xarabanda* 18: 3-15.
- Finnegan, Ruth. 1989. *The hidden musicians: Music-making in an English town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frank, Robert. 1992. La mémoire et l'histoire. *Les Cahiers de l'IHTP*, (21), <http://www.ihtp.cnrs.fr/spip/spip.php?article233&lang=fr> (consulta: maio de 2016)
- Freire, João. 2006. Um olhar sociológico sobre o associativismo: o clássico e o contemporâneo. In *O Associativismo - das confrarias e irmandades aos movimentos sociais contemporâneos*, ed. Maria da Graça Ventura, 15-26. Lisboa: Edições Colibri/ Instituto de Cultura Ibero-Atlântica.
- Freitas, Manuel Pedro. 2008. Grupos Musicais Madeirenses entre 1850 e 1974. In *A Madeira e a Música - Estudos (c. 1508 - c. 1974)*, coord. Manuel Morais, 401-513. Funchal: Empresa Municipal "Funchal 500 anos".
- Freitas, Pedro de. 1946. *História da Música Popular em Portugal*. Lisboa: Custódio Cardoso Pereira & C.^a
- García, Francisco José Á. 2015. *Orfeones, Tunas y Rondallas en Salamanca a Comienzos del Siglo XX*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia.
- Garnett, Liz. 2009. *Choral conducting and the construction of meaning: gesture, voice, identity*. Farnham e Burlington: Ashgate Publishing.
- Goodolphim, José Cipriano da Costa (1974 [1^a ed. 1876, Imprensa Nacional]) *A associação: história e desenvolvimento das associações portuguesas*. Lisboa: Seara Nova
- Granjo, André. 2005. *The Wind Band in Portugal: Praxis and Constrains*. Dissertação de Mestrado, Fontys Conservatorium, Zuid-Nederlandse Hogeschool Voor Muziek.
- Granjo, André. 2010. Tuna Académica da Universidade de Coimbra. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1285-1287. Lisboa: Círculo de Leitores.

Green, Lucy. 2002. *How Popular Musicians Learn: A Way Ahead For Music Education*, London and New York: Ashgate Press.

Habermas, Jürgen. 1989 [1962] *The Structural transformation of the public sphere*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Hallam, Susan. 2001. Learning in music: Complexity and diversity. In *Issues in music teaching*, ed. C. Philpott e C. Plummeridge, 61-75. London: Routledge Falmer.

Higgins, Lee. 2012. *Community Music – In Theory and In Practice*. New York: Oxford University Press.

Hobsbawm, Eric. 1983. Introduction: Inventing Traditions. In *The Invention of Tradition*, ed. Eric Hobsbawm e Terence Ranger, 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.

Instituto Nacional de Estatística. 1998. *Associações Culturais e Recreativas/1995*. Lisboa: INE.

Krummel, Donald. 1990. Lithography and More Recent Processes. In *Music printing and publishing*, ed. Donald Krummel e Stanley Sadie, 55-65. London: Macmillan.

Leitão, Simão, Pereira, Gustavo, Ramos, Joaquim e Silva, Alexandre. 2009. *Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto - Uma caracterização do associativismo confederado em Portugal*. Lisboa: Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto.

Lopes, José Machado. 1997. *Maestro Joaquim Simões Pleno: Uma vida com música*. Pampilhosa: GEDEPA - Grupo Etnográfico da Defesa do Património e Ambiente da Região de Pampilhosa.

Lopes, José Machado e Lopes, Noémia. 2010. *Tuna Souselense (1910-2010) – Por entre lembranças e para alimento da memória*. Souselas: Tuna Souselense.

Losa, Leonor e Silva, João. 2010. Edição de Música. in *In Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 391-395. Lisboa: Círculo de Leitores.

Losa, Leonor e Latino, Catarina. 2010. Sassetti. in *In Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1187-1189. Lisboa: Círculo de Leitores.

Lourosa, Helena. 2012. *À sombra de um passado por contar: Banda de Música de Santiago de Riba-Ul. Discursos e percursos na história do movimento filarmónico português*. Tese de doutoramento, Universidade de Aveiro.

Lousada, Maria Alexandre. 2013. Associativismo. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, coord. Maria Fernanda Rollo, 313-317. Lisboa: Assembleia da República.

Mak, Peter. 2006. Learning Music in Formal, Non-Formal and Informal Contexts. In *European Forum for Music Education and Training: Project Research*. Disponível em: <http://www.emc-imc.org/fileadmin/EFMET/article_Mak.pdf>. [Consulta: maio de 2016].

Marques, A. H. Oliveira. 2000. *Parlamentares e Ministros da 1ª República (1910-1926)*. Lisboa: Edições Afrontamento.

- Marques, Rui. 2015. O Orfeon Académico de Coimbra (1880-1912): Nacionalismo e cosmopolitismo no *começo de uma era nova*. In *Vozes ao Alto – Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*, coord. Maria do Rosário Pestana, 118-136. Lisboa: MPMP.
- Martins, Hélder. 2008. 'Rhythm and Changes': o Jazz em Portugal, um estudo de caso - proposta de um modelo teórico para reflexão e análise de fenómenos socioculturais. *ESEG Investigação, Revista Científica da Escola Superior da Guarda* 7: 147-70.
- Medina, Olímpio. 1936. *Prò-Música – Fôlha de propaganda e divulgação musical*. Coimbra: Casa Olímpio Medina.
- Medina, Olímpio. 1961. *Catálogo de Músicas em Partituras Manuscritas para Banda*. Coimbra: Casa Olímpio Medina.
- Melo, Daniel. 1999. O Associativismo Popular na Resistência Cultural ao Salazarismo: a Federação Portuguesa das Colectividades de Cultura e Recreio. *Penélope* 21: 95-130.
- Melo, Daniel. 2001. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Melo, Daniel. 2010. *O Essencial sobre a Cultura Popular no Estado Novo*. Coimbra: Angelus Novus.
- Melo, Daniel. 2010a. A força do povo: *photomaton* do associativismo popular. In *Como se faz um Povo*, coord. José Neves, 353-367. Lisboa: Edições Tinta da China.
- Melo, Daniel. 2013. Associações e Clubes Recreativos. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, coord. Maria Fernanda Rollo, 289-295. Lisboa: Assembleia da República.
- Mendes, José Amado. 1998. As Camadas Populares Urbanas e a Emergência do Proletariado Industrial. In *História de Portugal – O Liberalismo*, dir. José Mattoso; coord. Luís Reis Torgal e João Lourenço Roque, 421-426. Lisboa: Editorial Estampa.
- Michels, Ulrich. 2003. *Atlas de Música*, vol. 1. Lisboa: Gradiva.
- Milheiro, Maria Helena. 2013. *"Um por Todos, Todos pela Música Nova": um Estudo de Caso*. Dissertação de mestrado, Universidade de Aveiro.
- Mills, Janet e McPherson, Gary. 2007. Musical Literacy. In *The Child as Musician*, ed. Gary McPherson, 155-171. Oxford: Oxford University Press.
- Minhava, Ângelo. 1984. *Duas Tunas em Paralelo (Ermelo-Carvalhais)*. Vila Real: Minerva Transmontana.
- Ministério das Finanças - Direcção Geral da Estatística. 1913. *Censo da População de Portugal - no 1º de Dezembro de 1911*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Monteiro, Manuel. 2000. *A Vencedora – 75 anos de história*, Vilar de Andorinho: Tuna Musical "A Vencedora".
- Mota, Graça. 2008. *Crescer nas Bandas Filarmónicas. Um estudo sobre a construção da identidade musical de jovens portugueses*. Porto: Edições Afrontamento.

Museu de Etnomúsica da Bairrada. 2015. *Joaquim Simões Pleno* – Figuras da Música da Bairrada n.º 3. Oliveira do Bairro: Câmara Municipal de Oliveira do Bairro.

Nascimento, António J. e Nascimento José A. 2010. *Estudantes de Coimbra em Orquestra: Tuna Académica da Universidade de Coimbra (1888-1913) e Associação dos Antigos Tunos da Universidade de Coimbra (1895-2010)*. Coimbra: TAUC/ AATUC.

Nery, Rui Vieira. 2010. Políticas Culturais. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1017-1030. Lisboa: Círculo de Leitores.

Nery, Rui Vieira. 2014. Música e Política. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, ed. Maria Fernanda Rollo, 1104-1113. Lisboa: Assembleia da República.

Neves, José A. e Cristóvão, Artur. 2001. “Música Tradicional como Traço de Identidade do Mundo Rural: Um Estudo de Quatro Tunas”. In *Atas do I Congresso de Estudos Rurais*. Vila Real, UTAD. Disponível em: http://home.utad.pt/~des/acervo_des/2001criartfmustra22.pdf [consulta: junho de 2017]

Nora, Pierre. 1989. Between Memory and History: *Les Lieux de mémoire*. *Representations* 26: 7-24

Nóvoa, António. 2005. *Evidentemente – Histórias da Educação*. Alfragide: Edições Asa.

O’Connell, John. 2010. Introduction - An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict. In *Music and Conflict*, ed. John O’Connell e Salwa Castelo-Branco, 1-14. Urbana, Chicago and Springfield: University of Illinois Press.

Oliveira, Ernesto Veiga de. 1966. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ostrower, Francie. 1995. *Why the Wealthy Give – The Culture of Elite Philanthropy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Pestana, Maria do Rosário. 2010a. Um ritual de regeneração e transcendência: o canto orfeónico nas primeiras décadas do século XX. *E-cadernos CES* 8: 93-107.

Pestana, Maria do Rosário. 2010b. Campos, Manuel Augusto de Almeida. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 212. Lisboa: Círculo de Leitores.

Pestana, Maria do Rosário. 2011. ‘De anjos a mulheres’: O coro feminino ‘Pequenas Cantoras do Postigo do Sol’ um estudo de caso”. *Faces de Eva* 22: 89-109.

Pestana, Maria do Rosário e Ribeiro, Jorge Castro. 2014. *Folclore e Folclorização no Montijo – Trânsitos e Encontros da Música e da Dança*. Lisboa e Montijo: Edições Colibri e Câmara Municipal do Montijo.

Pestana, Maria do Rosário (coord.) 2015. *Vozes ao Alto. Cantar em coro em Portugal (1880-2014): protagonistas, contextos e percursos*. Lisboa: mpmp.

Pestana, Maria do Rosário. 2018. *Orfeanismo: Local Musicking and the Building of Society in Provincial Portugal*. In *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, ed. Suzel A. Reily e Katherine Brucher, 103-112. New York: Routledge.

Pinho, João. 2013. *Freguesia de Souselas - um povo com História*. Souselas: Junta de Freguesia de Souselas.

- Pintassilgo, Joaquim e Rodrigues, Maria Manuela. 2013. Centros Escolares Republicanos. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, ed. Maria Fernanda Rollo, 624-628. Lisboa: Assembleia da República.
- Plotinsky, Anita. 1994. Music as Philanthropy: Making Music and Building Community in Nineteenth-Century America. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly* 23, n.º 4: 371-81.
- Priest, Philip. 2005 [1996]. Putting listening first: a case of priorities. In *Teaching Music*, ed. Gary Spruce, 196-205. London and New York: Routledge Falmer/The Open University.
- Ramalho, Helder e Morgado, Fernando. 2012. *Tuna Operária de Sintra: 100 anos de Recreio, Cultura e Desporto*. Sintra: Tuna Operária de Sintra.
- Ramos, Jorge Leitão. 2012. *Dicionário de Cinema Português*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Ramos, Rui. 1988. *A Segunda Fundação (1890-1926)*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Raposeira, Carla e Moreira, Pedro. 2010. Orquestra Típica. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 948-949. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Rasch, Rudolf. 2005. *Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues, Bibliography*. Berlin: BWV Verlag.
- Reily, Suzel Ana e Brucher, Katherine (eds.). 2012. *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies and Local Music Making*. London and New York: Routledge.
- Ribeiro, Lia Sá Paulo. 2003. *A Popularização da Cultura Republicana: 1881-1910*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Ribeiro, Lia. 2003a. O papel dos intelectuais na popularização cultural republicana. *Revista de História das Ideias* 24: 255 - 309.
- Ribeiro, Lia. 2011. *A Popularização da Cultura Republicana (1881-1910)*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra
- S.a. 1955. *Número Comemorativo do 38º Aniversário do Orfeão de Gondomar*. Gondomar: s.e.
- Sardinha, José Alberto. 2005. *Tunas do Marão*. Vila Verde: Tradisom.
- Sardo, Susana. 2010. Ribas, Tomás. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 1113-1115. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sárraga, Félix. 2016. *TVNAE MVNDI – Artículos de Investigación*. Vol. 2. Disponível em: [https://www.academia.edu/28727624/TVNAE MVNDI. Artículos de investigación n. Vol. 2](https://www.academia.edu/28727624/TVNAE_MVNDI_Articulos_de_investigacion_Vol_2) [consulta: maio de 2017]
- Sárraga, Félix. 2017. Tuna, evolución semántica desde el siglo XVII hasta la actualidad. *Legajos de Tuna* 1: 42- 49.

Saus, Antonio Luis Morán, Lagos, José Manuel García e Gómez, Emigdio Cano. 2003. *Cancionero de Estudiantes de la Tuna - El Cantar Estudiantil de la Edad Media al Siglo XX*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Silva, Jean-Pierre. 2017. Portugal - Un Museo vivo de la Tradición Tunantesca. *Legajos de Tuna* 1: 37- 41.

Silva, João. 2011. *Music, theatre and the nation: The entertainment market in Lisbon (1865-1908)*. Dissertação de Doutoramento, Newcastle University.

Silva, João e Losa, Leonor. 2014. Mercado da Música. In *Dicionário de História da I República e do Republicanismo*, ed. Maria Fernanda Rollo, 1096-1103. Lisboa: Assembleia da República.

Small, Christopher. 1998. *Musicking - The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.

SOIR – Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António d’Aguiar. 2000. Revista do Centenário. Évora: SOIR.

Sociedade Promotora de Educação Popular. 1909. *A Tuna - Número único comemorativo do 1.º aniversário da Tuna da Sociedade Promotora de Educação Popular*. Lisboa: Sociedade Promotora de Educação Popular.

Sousa, Pedro Marquês de. 2013. *As Bandas de Música no distrito de Lisboa [1850-1910]: História, organologia, repertórios e práticas interpretativas*. Tese de Doutoramento, FCSH-UNL.

Sousa, Pedro Marquês de. 2016. O Movimento Associativo Filarmónico em Portugal. *Análise Associativa* 3: 66-77.

Sousa, Pedro Marquês de. 2017. *Bandas de Música na História da Música em Portugal*. Porto: Fronteira do Caos Editores.

Spitzer, J., Zaslav, N., Botstein, L., Barber, C., Bowen, J. e Westrup, J. 2001. Conducting. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, 261-275. London: MacMillan Publishers Limited.

Tilly, António. 2010. Arranjo. In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, dir. Salwa Castelo-Branco, 72-73. Lisboa: Círculo de Leitores.

Titon, Jeff. 2008. Knowing Fieldwork. In *Shadows in the Field - New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory Barz e Timothy Cooley, 25-41. Oxford: Oxford University Press.

Torgal, Luís Reis. 1989. *História e Ideologia*. Coimbra: Livraria Minerva.

Tschmuck, Peter. 2010. *Creativity and Innovation in the Music Industry*. Dordrecht: Springer.

Tuna Louzalense. 1940. *Estatutos da Tuna Louzalense*. 1940. Louzal: Tuna Louzalense.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life – The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Valentim de Carvalho. s.d. *Catálogo de Instrumentos Músicos para tuna, orquestra, jazz, etc.* Lisboa: Valentim de Carvalho.

Valentim de Carvalho. 1935. *Catálogo de Músicas para Banda, Tuna, Solos, etc.* Lisboa: Edições Neuphart.

Viegas, José Manuel Leite. 1986. Associativismo e dinâmica cultural. *Sociologia, Problemas e Práticas* 1: 103-21.

Vieira, Ernesto. 1890. *Diccionario Musical: Contendo todos os termos technicos.* Lisboa: Gazeta Musical de Lisboa.

Vieira, Ernesto. 1908. A música em Portugal. In *Notas sobre Portugal. Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908.* Lisboa: Imprensa Nacional.

Vitale, John 2011. Formal and Informal Music Learning: Attitudes and Perspectives of Secondary School Non-Music Teachers. *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 1, nº 5: 1-14.

Wenger, Etienne. 1998. *Communities of Practice – Learning, Meaning and Identity.* New York: Cambridge University Press.

Wenger-Trayner, Etienne e Wenger-Trayner, Beverly. 2015. Communities of practice – a brief introduction”. Disponível em: <http://wenger-trayner.com/wp-content/uploads/2015/04/07-Brief-introduction-to-communities-of-practice.pdf> [consulta: abril de 2018]

Zacarias, Adília e Mendes, Isilda. 2012. *Tuna Académica do Liceu de Évora - 100 anos de história e tradições.* Évora: TALE.

Obras de consulta geral citadas

Dicionário da Língua Portuguesa. 2003. Porto: Porto Editora

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. 1936 – 1960. Lisboa: Editorial Enciclopédia.

Verbo Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura (1963-1995). Lisboa: Verbo.

Publicações periódicas citadas

A Arte Musical

De Música

Diário de Coimbra

Diário Ilustrado

Echo Musical

Gazeta de Coimbra

Ilustração Portuguesa

O Despertar

O Figueirense

O Século

O Zé

Voz do Povo

Legislação

“Constituição Política da Monarquia Portuguesa”. *Diário do Governo* de 24 de abril de 1838, n.º 98. Disponível em <http://www.fd.unl.pt/anexos/investigacao/1058.pdf> [consulta: agosto de 2017].

Lei 1901 - “Associações Secretas” (*Diário do Governo* de 21 de maio de 1935, n.º 115). Disponível em <https://dre.pt/application/file/577427> [consulta: outubro de 2018].

Decreto-Lei n.º 39660 (relativo ao exercício do direito de associação). *Diário do Governo* de 20 de maio de 1954, n.º 110. Disponível em <https://dre.pt/application/file/635301> [consulta: outubro de 2018].

Decreto-Lei n.º 594 (reconhece e regulamenta o direito de associação). *Diário do Governo* de 7 de novembro de 1974, n.º 259. Disponível em <https://dre.pt/application/conteudo/471532> [consulta: outubro de 2018].

Decreto-Lei 519-J2/79 (aprova os estatutos do Instituto Nacional para o Aproveitamento dos Tempos Livre dos Trabalhadores - INATEL). *Diário da República* de 29 de dezembro de 1979. Disponível em <https://dre.pt/application/file/156952> [consulta: outubro de 2018].

Decreto-Lei 61/89 (Revê os Estatutos do Instituto Nacional para Aproveitamento dos Tempos Livres dos Trabalhadores - INATEL). *Diário da República* de 23 de fevereiro de 1989. Disponível em <http://www.idesporto.pt/DATA/DOCS/LEGISLACAO/Doc035.pdf> [consulta: outubro de 2018].

Lei n.º 11-A/2013 (reorganização administrativa do território das freguesias). *Diário da República* de 28 de janeiro de 2013. Disponível em <https://dre.pt/application/conteudo/373798> [consulta: julho de 2015].

Fontes da Internet/ sítios on-line

ADP - Arquivo Distrital do Porto. Disponível em <http://pesquisa.adporto.pt>. [consulta: setembro de 2018].

Além Tunas. Disponível em <http://alemtunas.blogspot.com>. [consulta: agosto de 2018].

ANTT - Arquivo Nacional Torre do Tombo. Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt>. [consulta: setembro de 2018].

Arquivo de Música Escrita da RTP - Rádio e Televisão de Portugal. Disponível em <http://docweb.rtp.pt/docbweb3/advsearch.aspx?base=PARTITURAS>. [consulta: setembro de 2018]

As minhas aventuras na Tunolândia. Disponível em <http://asminhasaventurasnatunolandia.blogspot.com>. [consulta: agosto de 2018]

Associação TVNAE MVNDI. Disponível em www.tunaemundi.com [consulta: agosto de 2018]

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em <http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?profile> [consulta: setembro de 2018]

Casa Comum - Fundação Mário Soares. Disponível em: <http://casacomum.org/cc> [consulta: junho de 2017]

Censos 2011 - *XV Recenseamento geral da população* (Instituto Nacional de Estatística). Disponível em www.censos.ine.pt [consulta: agosto de 2015]

CITI - *Centro de Investigação para Tecnologias Interactivas* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Disponível em <http://www.citi.pt> [consulta: setembro de 2018]

Confederação Musical Portuguesa. Disponível em:

<https://sites.google.com/site/confederacaomusicalportuguesa/> [consulta: outubro de 2017]

Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe. Disponível em www.romanticnationalism.net [consulta: agosto de 2017]

Federação do Folclore Português. Disponível em: <https://www.ffp.pt> [consulta: outubro de 2017]

FENAMCOR - Federação Nacional Movimento Coral. Disponível em: <http://fenamcor.webnode.com.pt> [consulta: outubro de 2017]

Grupo de Cordas Allegro — <https://sites.google.com/site/gcallegro> [consulta: junho de 2016]

IMS - Instituto Moreira Salles. Base de dados disponível em <http://acervo.ims.com.br> [consulta: outubro de 2018]

INET-md — Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos em Música e Dança. Projetos de investigação. Disponível em <http://www.inetmd.pt/index.php/investigacao/projetos> [consulta: agosto de 2018]

Legajos de Tuna - revista digital. Disponível em <https://www.legajosdetuna.es>. [consulta: agosto de 2018]

MIC - Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Disponível em <http://www.mic.pt>. [consulta: setembro de 2018]

Mpart - Música Participada. Projeto “*A nossa música, o nosso mundo: associações musicais, bandas filarmónicas e comunidades locais (1880-2018)*” (PTDC/CPC-MMU/5720/2014). Disponível em <http://anossamusica.web.ua.pt> [consulta: agosto de 2018]

Portugal Tunas. Disponível em <http://www.portugaltunas.com>. [consulta: agosto de 2018]

Portus Cale Tuna. Disponível em <http://portuscaletunae.blogspot.com>. [consulta: agosto de 2018]

Travanca com História. Disponível em <http://travancacomhistoria.blogspot.pt> [consulta: dezembro de 2016]

Entrevistas e conversas informais

Entrevistas

Ana Rita Costa (2014, 19 de maio, Souselas).

António Costa (2011a, 16 de fevereiro, Coimbra).

António Costa (2011b, 8 de novembro, Coimbra).

Armando Cação (2013, 19 de dezembro, Souselas).

Carina Gomes (2014, 18 de junho, Coimbra).

Carlos Cação (2013, 4 de dezembro, Souselas).

Casimiro Sancho (2016, 10 de julho, Santo António do Alva).

Fernando Martins (2012, 6 de setembro, Arganil).

Fernando Sequeira (2014, 19 de maio, Souselas).

Flávio Pinho (2014, 22 de maio, Coimbra).

Horácio Marques Martinho (2016, 17 de janeiro, Penalva de Alva).

Hortênsio Carvalho (2014, 18 de março, Coimbra).

Isabel dos Santos (2014, 9 de outubro, Souselas).

José Agante Ferreira (2013, 27 de novembro, Fornos).

José Machado Lopes (2014, 5 de fevereiro, Pampilhosa).

Licínio Abreu (2014, 18 de fevereiro, Souselas).

Manuel Abreu (2016, 21 de junho, São Martinho do Pinheiro).

Norberto Pereira (2016, 29 de maio, Penalva de Alva).^{[1][2]}

Olímpio Santos Vítor (2012, 5 de setembro, Coimbra).

Patrícia Ferreira (2014a, 15 de janeiro, Souselas).

Patrícia Ferreira (2014b, 14 de maio, Souselas).

Rui Soares (2015, 30 de julho, Botão).

Sílvio Pleno (2013, 1 de maio, Pampilhosa).

Conversas informais

Isabel dos Santos (2016, 24 de junho, contacto telefónico).

Patrícia Ferreira 2015 (2015, 25 de setembro de 2015, Souselas).

Renato Ferreira (2014, 23 de julho, Souselas).

Sérgio Fonseca (2017, 14 de março, contacto via e-mail).

Anexos

Anexo 1 - Distribuição geográfica das tunas constituídas por comerciantes documentadas no âmbito do estudo.



Anexo 2 - Tunas documentadas no âmbito da pesquisa, no distrito de Coimbra.



Concelho	Designação	Localidade	Ano de fundação	
Cantanhede	Tuna Flor de Limesde	Limesde		Estava ativa em 1911. Aprovação de estatutos em 1920.
	Tuna de Franciscas	Franciscas		
Coimbra	Tuna Académica da Universidade de Coimbra	Coimbra	1888/1894	
	Tuna José Maurício	Coimbra	1908	
	Tuna Souselense	Souselas	1910	
	Tuna do Liceu de Coimbra	Coimbra		Estava ativa em 1911.
	Tuna Recreativa de Brasfemes	Brasfemes		Estava ativa em 1911.
	Tuna do Sport Club Conimbricense	Coimbra		Estava ativa em 1912.
	Tuna 5 de Outubro	Santa Clara	1912	
	Tuna do Ateneu Comercial de Coimbra	Coimbra		Estava ativa em 1913.
	Tuna União Operária	Coimbra	1914	
	Tuna/ Grupo Musical Confraternização	Coimbra		Estava ativa em 1914.
	Tuna de Antanhol	Antanhol		Estava ativa em 1915.
	Tuna de Celas	Coimbra	1915	
	Tuna da Casa dos Trabalhadores de Coimbra	Coimbra	1915	
	Grupo Musical Recreativo de Coimbra	Coimbra	1926	
	Tuna de S. Martinho da Árvore	S. Martinho da Árvore		Estava ativa em 1927.
	Tuna de Ardazubre	Ardazubre		Estava ativa em 1927.
	Tuna de Cioga do Monte	Cioga do Monte		Encontrava-se extinta em 1927.
	Grupo Musical "Os Pacatos"	Coimbra		Estava ativa em 1928.

	Tuna da Delegação da FNAT de Coimbra	Coimbra		Estava ativa em 1943.
Figueira da Foz	Tuna de Quiaios	Quiaios		Estava ativa em 1928.
Lousã	Tuna "Os Modestos"	Lousã	1908	
Montemor-o-Velho	Tuna de Formoselha	Formoselha		Estava ativa em 1911.
	Tuna de Pereira do Campo	Pereira do Campo		Estava ativa em 1912.
	Tuna de Montemor-o-Velho	Montemor-o-Velho		Estava ativa em 1927.
Oliveira do Hospital	Tuna Mozarte Carvalhense	Carvalha		Estava ativa em 1913.
	Tuna do Ervedal da Beira	Ervedal da Beira	1914	Esteve ativa durante o interregno da Filarmónica de Ervedal da Beira, entre 1914 e 1918.
	Tuna de Oliveira do Hospital	Oliveira do Hospital	1916	
	Tuna da Sociedade Recreativa Sampaense	S. Paio de Gramaços		Estava ativa em 1916.
	Tuna de Travanca de Lagos	Travanca de Lagos		Estava ativa em 1932.
	Tuna Vilafranquense	Vila Franca da Beira	1934	
	Tuna Lagareense	Lagares da Beira	1937	
	Tuna Recreativa Penalvense	Penalva de Alva	1937	
	Tuna de Santo António do Alva	Santo António do Alva		Estava ativa em 1943.
	Tuna Merujense	Meruge		Estava ativa em 1943.
Tábua	Tuna Mouronhense	Mouronho	1935	

Anexo 3 - Tunas das localidades de Travanca de Lagos, Penalva de Alva e Óis da Ribeira
(note-se a alteração do instrumentário ao longo da primeira metade do século XX)



Tuna de Travanca de Lagos, ca. 1930.
Blog Travanca com História.



Tuna e grupo cénico de Travanca de Lagos, ca. 1940.
Blog Travanca com História.



Tuna Recreativa Penalvense, ca. 1937 (AF-SRP).



Tuna Recreativa Penalvense, 1943 (AF-SRP).



Tuna de Óis da Ribeira, 1931 (AF-AFOR).



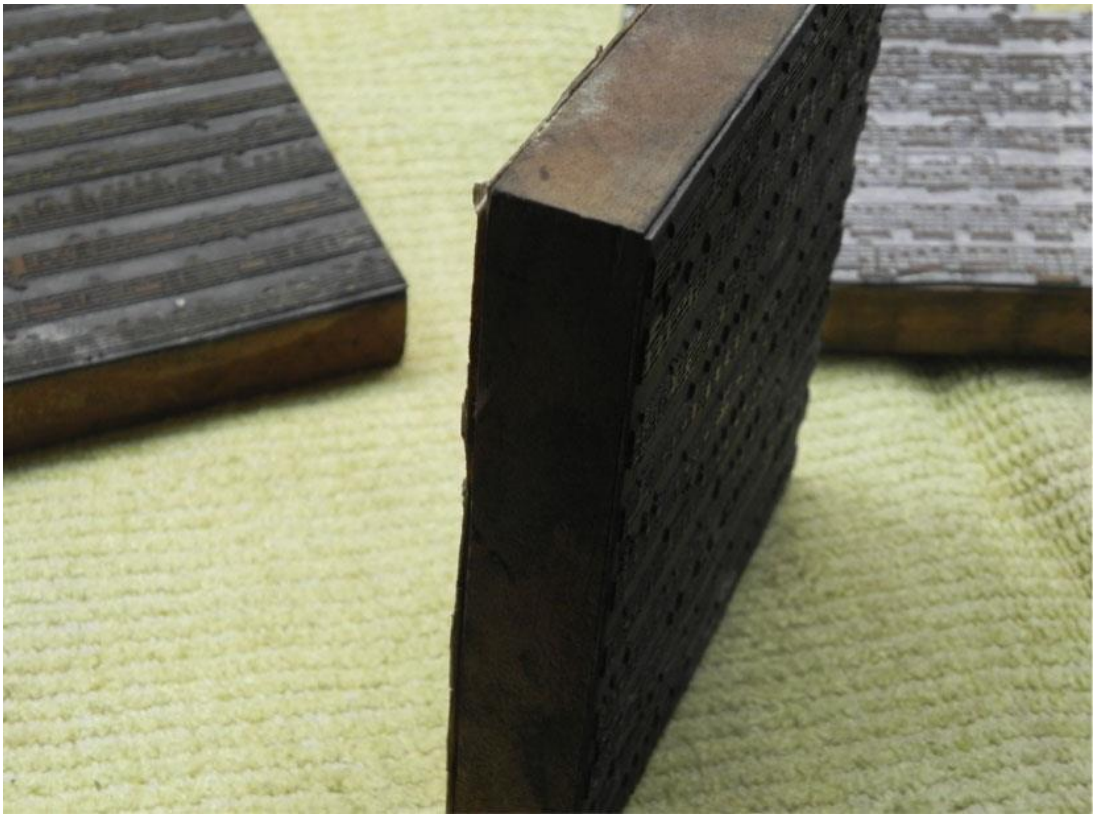
Tuna de Óis da Ribeira, 1951 (AF-AFOR).

**Anexo 4 - Categorização das partituras manuscritas do acervo da Casa Olímpio Medina
(ACOM)**

	1936-1944		1945 - 1954		1955 - 1964	
Categoria	Nº de partituras	%	Nº de partituras	%	Nº de partituras	%
Aberturas e Sinfonias	13	7,4	8	6,0	0	0,0
Óperas	16	9,1	0	0,0	0	0,0
Operetas	5	2,8	0	0,0	0	0,0
Zarzuelas	6	3,4	0	0,0	0	0,0
Fantasia	4	2,3	5	3,8	0	0,0
Suites	6	3,4	1	0,8	1	2,1
Suites de Valsas	0	0,0	1	0,8	0	0,0
Serenatas	5	2,8	3	2,3	0	0,0
Rapsódias	15	8,5	5	3,8	0	0,0
Áreas e Solos	0	0,0	0	0,0	0	0,0
Passos Dobrados e Marchas	65	36,9	78	58,6	36	75,0
Marchas Graves	14	8,0	13	9,8	7	14,6
Marchas fúnebres	11	6,3	7	5,3	1	2,1
Ordinários fúnebres	1	0,6	1	0,8	0	0,0
Hinos	6	3,4	0	0,0	1	2,1
Valsas	3	1,7	10	7,5	2	4,2
Música Religiosa	6	3,4	1	0,8	0	0,0
Total	176	100,0	133	100,0	48	100,0

Anexo 5 - Matrizes utilizadas para a impressão das edições da Casa Olímpio Medina
(AP-OSV)





Anexo 6 - Lista de composições publicadas na coleção *Edições Mickey*

(ACOM)

N.º	Título	Género	Música	Letra
1	Andam no ar... Ilusões	Tango		
2	Luar Tropical	Rumba-Lenta	Vlademiro Menem	Vlademiro Menem
3	Moças de Portugal	Vira	Fernando Basílio Monteiro	Fernando Basílio Monteiro
4	Fava Rica	One-Step	Fernando Basílio Monteiro	Fernando Basílio Monteiro
5	Noite Calma	Valsa	J. Pleno	J. Pleno
6	Um beijo...	Fox-Trot	J. Pleno	
7	Não é preciso ser triste	One-Step	Vlademiro Menem	J. Oliveira Santos
8	Órfão	Tango	J. Pleno	J. Pleno
9	Quando penso em ti	Fox-Trot		
10	O Trombone	Marcha	J. Pleno	J. Pleno
11	Esperança	Tango	Joaquim I. Z. Vasconcelos	J. Oliveira Santos
12	Caiu-te a saia	Rumba	Joaquim I. Z. Vasconcelos	J. Oliveira Santos
13	Argentinita	Tango		
14	Recordação	One-Step	Fernando Basílio Monteiro	
15	Pensamentos	Tango	Fernando Basílio Monteiro	
16	Meu Portugal	Samba	Fernando Basílio Monteiro	Fernando Basílio Monteiro
17	Pobre Coração	Tango-Canção	Fernando Basílio Monteiro	
18	Romarias	One-Step		
19	Chamberlain	Paso-Doble	J. Pleno	
20	Segredos d'Aldeia	Vira	Reis de Carvalho	J. Oliveira Santos
21	Meu Coração	Rumba	J. Pleno	J. Pleno
22	Declaração d'Amor	Valsa	J. Pleno	J. Pleno
23	Tavirense	Corridinho	Reis de Carvalho	J. Oliveira Santos
24	Lamentos	Tango	José Luiz Cajão	J. Oliveira Santos
25	Sol de Portugal	Paso-Doble	J. Pleno	
26	Noite Escura	Fox-Trot	J. Pleno	J. Pleno
27	Asas de Portugal	Tango	J. Pleno	J. Oliveira Santos
28	Ouvi dizer outro dia	Marcha Brasileira	J. Pleno	Alcino C. Domingues
29	Coisas do Algarve	Corridinho	J. Pleno	
30	O vira da minha terra	Vira	J. Pleno	J. Oliveira Santos
31	Fujam da mulher barbada	Marchinha	M. Elyseu	M. Elyseu
32	Vem, que eu te quero beijar	Tango	J. Pleno	J. Pleno
33	Um Sonho	Slow-Fox	M. Elyseu	
34	O destino mandou	Valsa lenta	J. Pleno	J. Pleno
35	Rumba Vermelha	Rumba	J. Pleno	J. Pleno
36	Ê, Ê	Marcha Brasileira	J. Pleno	J. Pleno
37	Que grande nariz	Marchinha	M. Elyseu	M. Elyseu

38	Com unhas e...	Corridinho	M. Elyseu	
39	Não mintas	Tango	M. Elyseu	M. Elyseu
40	Mirita	Valsa	M. Elyseu	M. Elyseu
41	Malmequeres	Fox-Trot	J. Pleno	J. Pleno
42	Nunca mais	Marchinha	M. Elyseu	M. Elyseu
43	El Paracaida	Paso-Doble	J. Pleno	
44	Rinhó-nhó	Cega-Rega		
45	Os teus olhos	Slow-Fox	J. Pleno	Eduardo Pleno
46	Palm Beach	Swing	João Anjo	
47	Trombónomania	Marchinha	M. Elyseu	M. Elyseu
48	Quero esquecer-te	Tango	J. Pleno	J. Oliveira Santos
49	Mêlita	Valsa	M. Elyseu	M. Elyseu
50	Baby	Swing	M. Elyseu	
51	Páginas daquele Amor	Slow-Fox	M. Elyseu	J. Oliveira Santos
52	Mària, Mària	Marchinha	J. Pleno	J. Pleno
53	Uma ilusão	Tango	M. Elyseu	M. Elyseu
54	Aqueles olhos perdidos	Valsa	J. Pleno	J. Oliveira Santos
55	O Tótó da D. Micas	Marchinha	M. Elyseu	M. Elyseu
56	No tempo da minha tia	Canção Popular	J. Pleno	J. Pleno
57	Foi nas voltas deste vira	Vira	M. Elyseu	M. Elyseu
58	Vivo só para ti	Valsa-Serenata	M. Elyseu	M. Elyseu
59	Carta d' Amor	Canção-Slow	J. Pleno	J. Pleno
60	As mulheres são uns demónios	Marchinha	J. Pleno	J. Pleno
61	Corridinho nº1111	Corridinho	M. Elyseu	
62	Aperta-me num abraço	Tango	J. Pleno	J. Pleno
63	O Bigode da Titi	Marchinha	J. Pleno	J. Pleno
64	Vivo dum sonho	Slow-Fox	M. Elyseu	M. Elyseu
65	A Conquistadora	Marchinha	M. Elyseu	M. Elyseu
66	Foi naquela noite...	Slow	J. Pleno	Eduardo Pleno
67	Diamantinito	Paso-Doble	M. Elyseu	
68	Esperança	Valsa	J. Pleno	J. Pleno
69	Joguei e perdi	Marchinha	M. Elyseu	M. Elyseu
70	Rainha do Fado	Fado-Slow	M. Elyseu	M. Elyseu
71	Pilinhas	Corridinho	J. Pleno	J. Pleno
72	Tu disseste que eras minha	Slow	J. Pleno	J. Pleno
73	Três letras apenas	Bolero-Canção	M. Elyseu	M. Elyseu
74	O que é que viu?	Marchinha	M. Elyseu	M. Elyseu
75	Atenas	Fox-Lento	M. Elyseu	
76	E nada...	Samba	M. Elyseu	M. Elyseu
77	En una calle de andaluzia	Paso-Doble	J. Pleno	
78	Ratinho matreiro	Sambinha-Sapéca	M. Elyseu	M. Elyseu
79	Em casa do Ti Juca	Samba	J. Pleno	J. Pleno
80	Rosas	Corridinho	Adolfo Oliveira Fernandes	Adolfo Oliveira Fernandes

81	Desgarrada	Chula do Douro	Adolfo Oliveira Fernandes	Adolfo Oliveira Fernandes
82	... Dos Beijos	Vira	Adolfo Oliveira Fernandes	Adolfo Oliveira Fernandes
83	O teu sorrir	Vira	Adolfo Oliveira Fernandes	Adolfo Oliveira Fernandes
84	Que Bicho é?!...	Marchinha Brasileira	M. Elyseu	M. Elyseu
85	Di Cá ... Di Lá...	Baião	M. Elyseu	M. Elyseu
86	Tua boca é um Sacrário	Tango	J. Pleno	J. Pleno
87	Rosicler	Marchinha	Reis de Carvalho	Reis de Carvalho
88	Serás assim?	Bolero	Reis de Carvalho	Reis de Carvalho
89	Montemor-O-Velho	Fado-Canção	J. Pleno	J. Pleno
90	Fui à América do Norte	Marcha Popular	J. Pleno	J. Pleno
91	Contigo, Sempre	Bolero	Angelino Ferrão	Angelino Ferrão
92	A Bilha se partiu	Marcha Brasileira	Angelino Ferrão	Angelino Ferrão
93	Foi um beijo	Valsa	M. Elyseu	M. Elyseu
94	Algarve lindo	Corridinho	J. Pleno	J. Pleno
95	O Sapateiro de Pelotas	Samba	J. Pleno	J. Pleno
96	Cá vai a mocidade	Marcha	J. Pleno	J. Pleno
97	Não há dança como o vira	Vira	J. Pleno	J. Pleno
98	Comprei uma Cabra	Marchinha	J. Pleno	J. Pleno
99	Ti Anicas	Fox-Canção	J. Pleno	J. Pleno
100	Não sei porque gosto de ti	Rumba-Canção	J. Pleno	J. Pleno
101	Heróis do Mar	Fado-Slow	J. Pleno	Maria de Lourdes Tomás
102	Queima das Fitas	Marcha Popular	Adolfo Oliveira Fernandes	Adolfo Oliveira Fernandes
103	Desgarrada (nº2)	Chula do Douro	Adolfo Oliveira Fernandes	Adolfo Oliveira Fernandes
104	Mêmo qui chôva	Baião	M. Elyseu	M. Elyseu
105	Sombra d' ilusões	Corridinho	Adolfo Oliveira Fernandes	Adolfo Oliveira Fernandes

EDIÇÕES  **MICKY**

Violino ou bandolim

Um beijo...

FOX-TROT


Música de J. Pleno

N.º 6

Inclua no seu repertório as edições "MICKY" que são sempre músicas de sucesso garantido



Editor OLÍMPIO MEDINA -- Rua Visconde da Luz-36-1.º -- COIMBRA

EDIÇÕES  **MICKY**

Violino ou bandolim

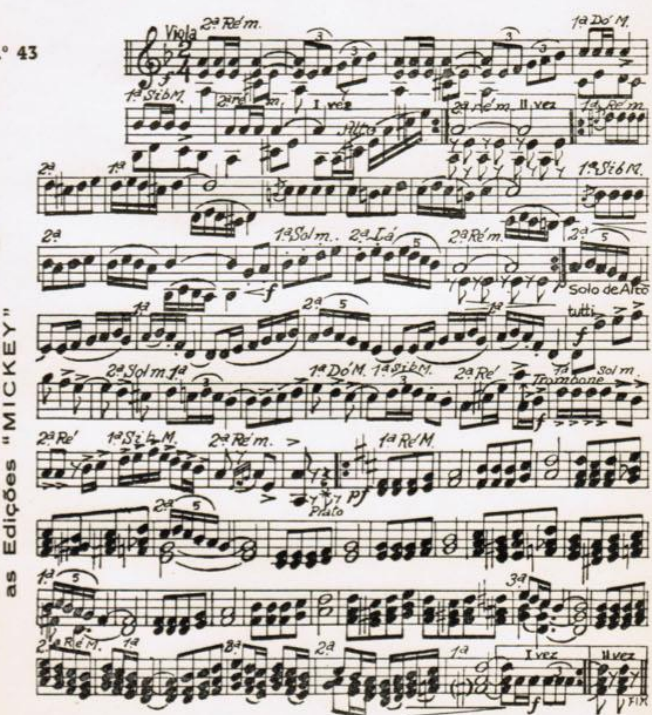
El Paracaida

PASO-DOBLE


Música de J. Pleno

N.º 43

Modernise o seu repertório incluindo as Edições "MICKY"



Editor OLÍMPIO MEDINA -- Praça 8 de Maio-28 -- COIMBRA



EDIÇÕES
MICKY

Violino ou bandolim

Ouvi dizer outro dia

MARCHA BRASILEIRA

Letra de
Alcino C. Domingues

Música de
J. Pleno

N.º 28

N.º 27 — “Asas de Portugal” — Tango (com letra)

Um sucesso da Orquestra-Jazz

“Danubio Azul”

The musical score is written for Violino ou bandolim. It consists of 11 staves of music. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece ends with a 'FIM' (End) marking.

Ouvi dizer outro dia
Que tu Maria
l'as casar
Acredita ó pequena
Fiquei com pena
De tel se dar

O casamento afinal
Só traz um mal
Que ninguém quere
Mas todo o môço nos diz
Para ser feliz
Quere mulher

ESTRIBILHO
O namôro é um mistério
Difícil de desvendar
O casamento é mais sério
Ninguém se queira casar

Editor OLÍMPIO MEDINA -- Rua Visconde da Luz-36-1.º -- COIMBRA

**Anexo 9 - Músicos representados na "galeria dos antigos tunos" da Tuna Souselense
(AF-TS)**

	Nome	Instrumento(s)	Ocupação profissional
1	Adelino Ventura	violino	
2	Alfredo de Sousa Lopes	bandolim e clarinete	ferroviário
3	Alfredo Dias dos Santos	viola	
4	Alfrio José Ferreira Silva	violino e flauta	contabilista
5	António Dias da Silva	cavaquinho	ferroviário
6	António Lopes	banjolin	agricultor
9	António Santos	bandolim	
7	Armando Dias Cação	flauta transversal	agricultor
8	Armando Moreira	flauta transversal	carpinteiro
10	Francisco Cunha	bandola e clarinete	
11	Francisco Nogueira	viola	
12	Joaquim Carlos Ferreira	violino	proprietário agrícola
13	Joaquim da Silva	viola baixo	ceramista (operário fabril)
14	José de Sousa Calisto	banjo	ceramista (operário fabril)
15	Manuel Cação	banjo	
16	Manuel Santos	violino	padeiro
17	Mário Ferreira Santos Silva	clarinete	serralheiro (industrial)
18	Porfírio Amaral Martins	viola	ceramista (operário fabril)
19	Vasco Gomes	violino	

Anexo 10 - Bandeira original da Tuna Souselense (1910)
(acervo da Tuna Souselense)



Anexo 11 - Subscritores do projeto de Estatutos da Tuna Souselense (1939)

	Nome	Ocupação profissional
1	Adelino Ventura	ceramista (operário fabril)
2	Adriano Santos Silva	carteiro
3	Alberto da Silva	
4	Alberto Jorge dos Santos	
5	Alfredo Augusto dos Santos	proprietário
6	Alfredo de Sousa Lopes	ferroviário
7	Alípio Lopes	
8	Alírio José Ferreira Silva	contabilista
9	Álvaro Carvalho	
10	Álvaro Marques Moreira	carpinteiro/tanoeiro
11	Amílcar Barreto Rajado	ferroviário
12	António Costa	ferroviário
13	António Dias Leite	
14	António Lopes	agricultor
15	Armando Dias Cação	agricultor
16	Francisco Almeida	serralheiro (industrial)
17	Francisco Ferreira	
18	Francisco Jorge dos Santos	
19	Germano Luiz da Fonte	agricultor
20	Gonçalo dos Reis Torgal	médico
21	Joaquim Carlos Ferreira	proprietário agrícola
22	Joaquim da Costa	
23	Joaquim da Silva	ceramista (operário fabril)
24	Joaquim Fernandes	
25	Joaquim Ferreira	comerciante
26	Joaquim Marques Moreira	
27	José de Sousa Calisto	ceramista (operário fabril)
28	José Martins	
29	José Rodrigues da Silva Valente	
30	Manuel Maria Ferreira Calisto	ferroviário
31	Mário Ferreira Santos Silva	serralheiro (industrial)
32	Paulino da Silva Nunes	
33	Porfírio Amaral Martins	ceramista (operário fabril)

Anexo 12 - Obras musicais assinadas por Joaquim Simões Pleno
(AP-ADC; AP-MS; AP-TS)

	Título	Género	Partes inventariadas		
			Flauta	Violino	Guitarra
1	<i>Alvorada</i>	Marcha militar	X	X	X
2	<i>Avante Rapazes</i>	Pasodoble		X	
3	<i>Canções Portuguesas</i>	Rapsódia	X		
4	<i>Como és meiga</i>	Corridinho		X	X
5	<i>Encantador</i>	Fox		X	X
6	<i>Festa noturna</i>	Fox		X	X
7	<i>Figuinho</i>	Fox		X	X
8	<i>Flores de Inverno</i>	Fantasia		X	X
9	<i>Marcha nº 1</i>	Marcha		X	X
10	<i>Memórias Infantis</i>	Pasodoble			X
11	<i>Noite de Ternura</i>	Valsa			X
12	<i>O Novo Regente</i>	Pasodoble	X		X
13	<i>Primeiro Beijo</i>	Tango		X	
14	<i>Recordação</i>	Marcha			X
15	<i>Serenatas</i>	Valsa		X	X
16	<i>Suite Portuguesa</i>	Suite		X	X

Orquestra-Jazz "Os Modestos"

Flauta

Caneção da Roupa Branca - C. On. Itap

JOUZELAS

Esrib.

Ran

Anexo 14 - Ofícios respeitantes ao Centro de Recreio Popular de Souselas
(Arquivo PIDE-DGS — Arquivo Nacional Torre do Tombo)

36
2: dir.
27.3.65
2-1

DELEGAÇÃO

De Coimbra

N.º 854 /DC

Ref.ª

CONFIDENCIAL

Na resposta deverá ser indicado
o número, referência e data
deste ofício.

Para os devidos efeitos, rogo a V.Ex.ª. se
digne informar o que houver por conveniente sobre a idoneidade mo-
ral e política dos indivíduos propostos para a gerência do Centro
de Recreio Popular da freguesia de Souselas, constantes da relação
junta.

Apresentando a V.Ex.ª. os meus melhores cum-
primentos, subscrevo-me

A Bem da Nação

Coimbra, 26 MAR 1965 O Delegado

Frutuoso Melo

M.º AT
D.º AT
C.º T.

F.N.A.T. — Mod. 2-A — Minerva Comercial — BEJA

Excelentissimo Senhor

Delegado da Fundação Nacional para a Alegria
no Trabalho

691/2.ª Div.

CONFIDENCIAL

COIMBRA

Tenho a honra de acusar a recepção dos officios confidenciais n.ºs 851 e 852/DC., de 26 do mês em curso, dessa Delegação, e de informar V. Ex.ª que o solicitado nos mesmos, acerca dos individuos a quem se referem os boletins e relações em duplicado que os acompanhavam, oportunamente será fornecido pela Direcção desta Policia.

Aproveito o ensejo para apresentar a V. Ex.ª os meus cumprimentos.

A bem da Nação
Coimbra, Delegação da P.I.D.E., 29 de Março de 1965
FEL'0 SUBDIRECTOR,

T.



Excelentíssimo Senhor

Director da Polícia Internacional e de Defesa
do Estado

837/2.ª Div.

CONFIDENCIAL

L I S B O A

Devidamente informados e acompanhados da respectiva relação em duplicado, junto tenho a honra de enviar a V. Ex.ª os boletins respeitantes a JOSÉ FERNANDO PIMENTA MENDES, FERNANDO ESTEVES GAUDÊNCIO, MANUEL MARIA FERREIRA CALISTO, FRANCISCO DE OLIVEIRA CAMPOS e JOSÉ DA COSTA SOUSA CALISTO, cujas informações foram solicitadas a esta Delegação pela Delegação, nesta cidade, da Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, no seu officio confidencial n.º 852/DC., de 26 do mês findo.

A bem da Nação
Coimbra, Delegação da P.I.D.E., 13 de Abril de 1965
O SUBDIRECTOR,

Rogério Moraes Coelho Dias

T.

OBS:- Informados pelos registos por determinação superior.



Anexo 15 - Audição dos alunos da escola de música da Tuna Souselense (30 de julho de 2014)

Fotografias: Rui Marques



Após 53 anos de interregno

Tuna Souselense volta às actuações

Após um interregno de 53 anos, a Tuna Souselense volta agora aos espectáculos apresentando-se em público no próximo dia 10 de Maio, altura em que comemora o seu 82.º aniversário. Entusiasmados, os responsáveis pretendem cativar a população tanto mais que o seu propósito não é apenas o de participar em espectáculos mas também o de permitir a iniciação e formação musical. Tudo isto enquadrado na preservação do património cultural de Souselas que, em 1910, levou à criação da Tuna.

Três anos depois de ter aprovado os seus estatutos, a Tuna Souselense cessou as suas actividades. Isto aconteceu em 1942 e só no ano passado se iniciou um projecto de revitalização do grupo. Sendo um facto recente, comporta já a preocupação, cada vez mais actual, de preservar a cultura nas suas diversas manifestações, neste caso, a música.

Neste contexto, a Direcção vai realizar um trabalho de pesquisa de forma a poder

reconstituir vários temas originais e músicas da altura da fundação da Tuna.

Esta informação foi revelada por Isabel Santos, uma das responsáveis, que frisou como bastante importante para esta tarefa o facto de ainda estarem vivos oito dos membros fundadores.

Para Rolando Rodrigues, presidente da Direcção, a Tuna vai funcionar tendo em conta duas linhas de acção: iniciar e formar em termos musicais e, por outro lado, criar um espaço de convívio a que não falte uma vertente pedagógica e cultural. Esse mesmo espaço terá como objectivo atrair os mais jovens criando-lhes motivações.

Em parte, este objectivo foi já alcançado pois são muitos os jovens que estão a ensaiar na Tuna. Aliás, os seus elementos compreendem idades que vão dos 10 aos 61 anos.

Para já, o agrupamento musical dispõe de um espaço onde às quartas-feiras o maestro Luís Batalha dá aulas de iniciação musical e, às quintas, o prof. Abreu Ferreira ensaia a Tuna Souselense.

Contando com diversos apoios e com a colaboração do Inatel, onde está filiada, a Tuna vai comemorar os seus 82 anos de vida, no dia 10 de Maio, nas novas instalações da Junta de Freguesia.

O programa das comemorações inicia-se às 15 horas, com a actuação do Quarteto Mondego, seguindo-se a apresentação dos iniciados da Tuna Souselense. Os participantes convidados actuam às 16 horas (António

Pedro Falcão, João Craveiro e Ricardo Costa). Cerca das 16h30, será a vez da Tuna Souselense se apresentar ao público pela primeira vez, desde a sua reconstituição. A Orquestra Juvenil de Taveiro encerra as comemorações, pelas 17 horas.

Refira-se que da Direcção da Tuna, para além dos elementos que referimos, fazem ainda parte Vitor Carvalho Santos, José Manuel, António Ventura Santos e Manuel Cação.



A Tuna Souselense começa a preparar-se com alguma intensidade com vista ao espectáculo que vai realizar no dia 10 de Maio.

Anexo 17 - Símbolos da Tuna Souselense expostos nos concertos de aniversário da associação, ca. 1992
(AF-TS)



Anexo 18 - Grupo Choupalinho, 1992
(AP-MA)



Anexo 19 - Participação da Tuna Souselense no programa televisivo *Minas e Armadilhas* (SIC), em 1995
(AF-TS)



Anexo 20 - Grupos musicais participantes nos concertos de aniversário da Tuna Souselense (1991-2017)

Ano	Data	Grupos e/ou músicos convidados	Local	Fonte
1991	17/03	Banda de Música da Lousã Banduarte Quarteto Mondego - António Pedro Falcão (violino), João Craveiro (canto), Ricardo Costa (flauta) e Isilda Margarida (canto)	Junta de Freguesia de Souselas	AC-TS
1992	10/05	Quarteto Mondego Orquestra Juvenil de Taveiro	Junta de Freguesia de Souselas	(<i>Diário de Coimbra</i> de 29 de abril de 1992, 7)
1994	16/10	Gel Tuna Lorvão Tuna de Currelos - Carregal do Sal	Casa do Povo de Souselas	(Lopes e Lopes 2010, 154)
1995	22/10	[sem grupo convidado]	Recinto de Festas de Souselas	(<i>Diário de Coimbra</i> de 21 de outubro de 1995)
1996	s.d.	Orquestra Ligeira do Exército	Recinto de Festas de Souselas	LATS, 03 de fevereiro de 1996
1997	19/10	Os Trovadores da Casa do Povo de Souselas Orquestra Típica de Águeda Conjunto Rodrigo de Matos	Recinto de Festas de Souselas	AC-TS
1998	18/10	Zona-Férrea da Pampilhosa Orquestra Típica Albicastrense Jess Antunes (participante no concurso <i>Chuva de Estrelas</i>)	Casa do Povo de Souselas	AC-TS
2000	22/10	Orquestra Ligeira da Carapinheira Grupo Cantares “Terras da Beira” de Mundão (Viseu)	Casa do Povo de Souselas	AC-TS
2005	23/10	Grupo Coral e Cantares do Sabugal Band’Alhada (Albufeira)	Casa do Povo de Souselas	AC-TS
2010	24/10	Orquestra Típica Albicastrense Tuna Cantares de Coja	Casa do Povo de Souselas	(Lopes e Lopes 2010, 158)
2011	30/10	Tuna Musical 4 de Abril do Carvalhal de Azoia Grupo de Cavaquinhos do Porto	Casa do Povo de Souselas	AC-TS
2012	21/10	Músicos convidados: Peter Ferreira (violino) e Paulo Soares (guitarra portuguesa) Coro Misto da Filarmónica Lousanense João Vila e Ricardo Costa	Casa do Povo de Souselas	Trabalho de Campo
2013	27/10	Tuna Recreativa Penalvense	Casa do Povo de Souselas	Trabalho de Campo
2014	26/10	Coral Oásis (Sangalhos)	Casa do Povo de Souselas	Trabalho de Campo
2015	21/11	[sem grupo convidado] ⁽¹⁾	Casa do Povo de Souselas	Trabalho de Campo
2016	30/10	Orquestra Desigual da Bairrada	Casa do Povo de Souselas	Trabalho de Campo
2017	28/10	Grupo de Bandolins de Esmoriz	Casa do Povo de Souselas	Trabalho de Campo

⁽¹⁾ Neste aniversário fui convidado a apresentar uma súmula dos resultados da investigação em curso, sobre a história da Tuna Souselense.

Anexo 21 - Elementos da Tuna Souselense (2015)

Naípe	Nome	Nascimento	Local de residência	Ano de entrada na tuna	Ocupação	Participação em outros grupos/ associações musicais
Flauta	Ana Rita Costa	Coimbra, 1981	Coimbra	2004	Professora	Tuna Académica da Univ. de Coimbra Choral AEminium Coro D. Pedro de Cristo Filarmónica Boa-Vontade Lorvanense União Filarmónica do Troviscal
Bandolim 1	Maria José Pimentel	Figueira da Foz, 1955	Coimbra	2011	Engenheira Civil	Não
	Hortênsio Carvalho	Lousã, 1935	Coimbra	2006	Técnico de Informática (aposentado)	Grupo Etnográfico da Casa do Pessoal da Univ. de Coimbra Rancho Folclórico da Casa do Povo de Maiorca Grupo de Cordas e Cantares de Coimbra Coro dos Professores de Coimbra
Bandolim 2	Ana Carolina Pais	Coimbra, 1997	Souselas	2011	Estudante	Não
	Diana Simões	Coimbra, 1999	Penacova	2009	Estudante	Grupo de Jovens “Mensageiros da Alegria”
Bandolim 3	Armando Cação	Souselas, 1939	Souselas	1996	Operário fabril (aposentado)	Grupo Etnográfico da Casa do Povo de Souselas
	Isabel Pinto	Coimbra, 1949	Coimbra	2014	Professora	Tuna da Associação Recreativa do Areeiro (Coimbra) Tocata do grupo folclórico da APOSENIOR - Universidade Sénior de Coimbra
	Saudade Gabirro	Souselas, 1948	Souselas	2005	Administrativa (aposentada)	Grupo Etnográfico da Casa do Povo de Souselas
Guitarra	Camila Santos	Coimbra, 1996	Souselas	2010	Estudante	Não
	Carlos Cação	Souselas, 1951	Souselas	1996	Administrativo (aposentado)	Grupo Etnográfico da Casa do Pessoal da Univ. de Coimbra Tuna do INATEL de Coimbra

	Diamantino Umbelino	Coimbra, 1936	Eiras	2009	Empregado de balcão (aposentado)	Grupo de Cordas e Cantares de Coimbra Grupo Folclórico e Etnográfico do Brinca (Coimbra)
	Fernando Marques	Coimbra, 1951	Coimbra	2010	Engenheiro Civil	Grupo Etnográfico da Região de Coimbra
	Luísa Matos	Coimbra, 1994	Souselas	2009	Estudante	Grupo Coral da Igreja de Souselas
	Mário Pinto	Folgosinho, 1950	Coimbra	2015	Funcionário do Ministério das Finanças (aposentado)	Grupo de Cantares “Os Vivências” da APOSENIOR - Universidade Sénior de Coimbra Tuna da Associação Recreativa do Areeiro
	Ricardo Matias	Coimbra, 1995	São Martinho do Bispo	2015	Estudante	Grupo Etnográfico da Região de Coimbra
Cavaquinho e guitarrinho de Coimbra	João de Almeida	Coimbra, 1991	Coimbra	2006	Estudante	Não
	José Machado Lopes	Caconda (Angola), 1940	Pampilhosa	ca. 1998	Arqueólogo e Demopsicólogo	Grupo Etnográfico da Casa do Pessoal dos Hospitais da Univ. de Coimbra
	Noémia Machado Lopes	Aveiro, 1957	Pampilhosa	ca. 1998	Professora	Grupo Etnográfico da Pampilhosa Grupo Etnográfico do Lorvão Grupo Etnográfico “As Paliteiras de Chelo” Rancho Folclórico de Tentúgal Grupo Etnográfico do Brinca (Coimbra) Grupo de Cavaquinhos da Rebordosa
Percussão e viola baixo	João Pedro Crespo	Coimbra, 1985	Souselas	2000	Fisioterapeuta	Grupo Etnográfico da Casa do Povo de Souselas Grupo Etnográfico do Lorvão
Coro	Arnaldo Cação	Zouparria do Monte, 1943	Souselas	2009	Operário Fabril (aposentado)	Não
	Emília Borges	Coimbra, 1959	Souselas	1996	Administrativa	Grupo Coral da Igreja de Souselas
	Fernando Sequeira	Coimbra, 1958	Souselas	1996	Técnico de Radiologia (aposentado)	Grupo Etnográfico da Região de Coimbra
	Licínio Abreu	S. Paulo de Frades, 1943	Souselas	1996	Comerciante (aposentado)	Não
	Maria João Madureira	Coimbra, 1964	Coimbra	2009	Assistente de Prótese Dentária	Grupo Folclórico e Etnográfico do Brinca (Coimbra)

Anexo 22 - Partitura da *Balada de Outono*

Letra e música: José Afonso. Arranjo: Patrícia Ferreira (AP-TS).

Balada de Outono

José Afonso

Violino

Bandolim 1

Bandolim 2

Bandolim 3

9 DóM SolM7 DóM DóM SolM7 DóM

VI.

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. 3

©Patrícia Ferreira

Balada de Outono

2

17 Lám SolM7 Lám SolM7 MiM Lá m

VI.

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. 3

24 Mi M Lám Sol M7 Lám SolM7 Lám

VI.

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. 3

31 Lám SolM Lá m SolM Lám MiM

VI.

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. 3

Balada de Outono

3

38 Lá m Sol M Lá m Lá m

VI.

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. 3

45 Sol M Lá m Lá m Sol M Lá m Ré m

VI.

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. 3

52 Lá m MiM Lá m Fine

VI.

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. 3

Anexo 23 - Partitura de *Ler Devagar*

Música: Júlio Pereira. Arranjo: Patrícia Ferreira, a partir de transcrição realizada por Daniel Crespo (AP-TS).

Ler devagar

1x : 1 band. + 1 guit.
2x: bands + guits.

Júlio Pereira

Patricia Ferreira/Transc. Daniel Crespo

Bandolim 1

Div. binária

Bandolim 2

Violino

5 RéM Sim Sol M LáM Sim Fá#m LáM RéM RéM
Ded.....

10 LáM Sim SolM LáM RéM RéM Sim SolM LáM
Arp..... Tutti

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

2

Ler devagar

16 RéM Sim Mim LáM RéM Sim SolM LáM Sim Fá#m

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

21 LáM RéM RéM Sim Sol M LáM RéM Sim Mim LáM

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

26 RéM Sim SolM Lá M Sim Fá#m LáM RéM RéM

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

Guit. com ritmo

Ler devagar

3

31 SolM Sim LáM RéM SolM

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

36 SiM LáM RéM SolM Sim

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

Apr.

41 LáM RéM Sol M Sim LáM

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

4

Ler devagar

46 RéM Sim SolM LáM RéM Sim Mim LáM RéM Sim

Bnd. 1 *Pandeireta*

Bnd. 2

Vln. 46

51 SolM LáM Sim Fá#m LáM RéM RéM LáM RéM

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln. 51

57 SolM LáM RéM LáM RéM SolM LáM RéM

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln. 57

63 RéM Sim SolM LáM RéM Sim SolM LáM RéM Sim

Bnd. 1

Arp. seco
Pandeireta + bombo

Bnd. 2

Vln.

68 SolM LáM RéM Sim SolM LáM RéM Sim SolM LáM

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

73 RéM Sim Mim LáM RéM Sim Sol M LáM Sim Fá#m

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

6

Ler devagar

78 RéM

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

78

83 Mim LáM RéM Sim Sol M LáM Sim Fá#m LáM RéM

Bnd. 1

Bnd. 2

Vln.

83

Anexo 25 - Programa musical apresentado no concerto comemorativo do 103.º Aniversário da Tuna Souselense

Scherzando - Coro e Orquestra Infanto-Juvenil da Tuna Souselense

1. *A Saia da Carolina* - tradicional portuguesa
2. *Mata Aranha* - tradicional portuguesa
3. *Fico Assim sem Você* - Adriana Calcanhoto
4. “Andante” do *Concerto em Sol Maior para dois bandolins e orquestra* (RV 532) - A. Vivaldi
5. *A Gatinha Parda* - Heitor Villa-Lobos
6. *Hallelujah* - Leonard Cohen
7. *Estou Além* - António Variações
8. *Um lugar ao sol* - Resistência

Tuna Souselense

1. *Hino da Tuna Souselense* - Manuel Eliseu
2. *Acordai* - Fernando Lopes-Graça (texto: José Gomes Ferreira)
3. *Mãe Pobre* - Fernando Lopes-Graça (texto: Carlos de Oliveira)
4. *Canção do Camponês* - Fernando Lopes-Graça (texto: Arquimedes da Silva Santos)
5. *Cantemos um Novo Dia* - Fernando Lopes-Graça (texto: Luísa Irene)
6. *Ronda* - Fernando Lopes-Graça (texto: João José Cochofrel)
7. *Dança dos Montanhese*s - Carlos Paredes
8. Medley de canções populares: *Um Ar que lhe Dá* - *Alecrim Florido* - *Onde vais, Maria dos Anjos* - *Negro Melro* - *Mazurca*

Tuna Recreativa Penalvense

1. *Canon em Ré Maior* - Johann Pachelbel
2. “Allegro” da *Serenata em Sol Maior para cordas*, n.º 13, K. 525 (*Eine Kleine Nachtmusik*) - W. A. Mozart
3. *Vejam Bem* - José Afonso
4. *As Ilhas dos Açores* - Pedro Ayres de Magalhães
5. *Palladio* – Karl Jenkins
6. Tema do filme *Cinema Paradiso* - Ennio Morricone
7. *Bohemian Rhapsody* - Freddie Mercury/ The Queen
8. *Libertango* - Astor Piazzola

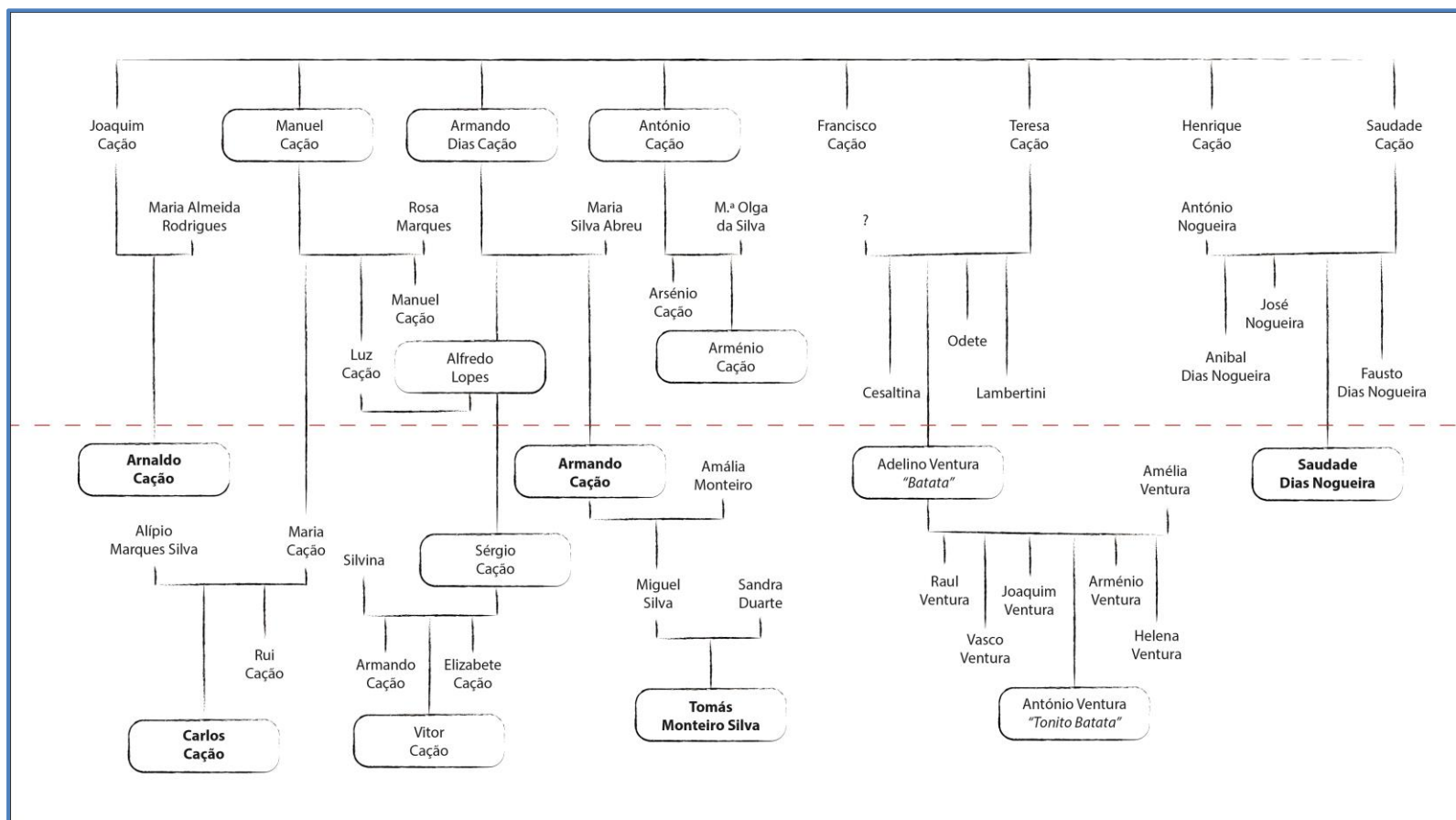
Anexo 26 - Tuna Souselense - apresentações públicas (2013-2015)

	Data	Evento	Promotor	Local	Freguesia	Concelho	Distrito
2013	25/04	Aniversário do Centro Social da Marmeleira (CSM)	CSM	CSM	UFSB	Coimbra	Coimbra
	29/06	Aniversário do Centro de Apoio Social de Souselas (CASS)	CASS	CASS	UFSB	Coimbra	Coimbra
	27/10	Concerto comemorativo do 103º Aniversário da Tuna Souselense	Tuna Souselense	Casa do Povo de Souselas	UFSB	Coimbra	Coimbra
2014	30/03	Aniversário da Associação Cultural e Recreativa Encontre o Futuro (ACREF)	ACREF	ACREF	UFSB	Coimbra	Coimbra
	25/04	Concerto comemorativo do 25 de Abril	Tuna Souselense	Café Santa Cruz	UF de Coimbra	Coimbra	Coimbra
	04/05	Concerto na Pampilhosa			Pampilhosa	Mealhada	Aveiro
	09/05	Concerto em Sobral de Ceira	Centro Popular de Trabalhadores de Sobral de Ceira	CPTSC	Ceira	Coimbra	Coimbra
	21/06	Concerto de comemoração dos Santos Populares	Coral Oásis	Casa do Povo de Sangalhos	Sangalhos	Anadia	Aveiro
	26/10	Concerto comemorativo do 104º Aniversário da Tuna Souselense	Tuna Souselense	Casa do Povo de Souselas	UFSB	Coimbra	Coimbra
2015	25/04	Concerto comemorativo do 25 de Abril	Ateneu de Coimbra	Pátio da Inquisição	UF de Coimbra	Coimbra	Coimbra
	30 e 31/05	Feira Gastronómica da UFSB	UFSB	Recinto de festas de Souselas	UFSB	Coimbra	Coimbra
	13/06	Sarau Cultural	Grupo Folclórico da Região do Vouga		UF Trofa, Segadães e Lamas do Vouga	Águeda	Aveiro
	18/09	Fim de Semana Cultural	Junta de Freguesia de S. Silvestre	Zouparria do Campo	S. Silvestre	Coimbra	Coimbra
	03/10	Festas de Nossa Senhora do Rosário		Recinto de festas de Souselas	UFSB	Coimbra	Coimbra
	07/11	Concerto comemorativo do 105.º Aniversário da Tuna Souselense	Tuna Souselense	Casa do Povo de Souselas	UFSB	Coimbra	Coimbra
	21/11	Concerto comemorativo do 105.º Aniversário da Tuna Souselense	Tuna Souselense	CASS	UFSB	Coimbra	Coimbra
	05/12	Concerto Comemorativo dos 75 anos do Ateneu de Coimbra	Ateneu de Coimbra	Teatro Académico de Gil Vicente	UF de Coimbra	Coimbra	Coimbra
	20/12	Concerto de Natal	Câmara Municipal de Coimbra	Café Santa Cruz	UF de Coimbra	Coimbra	Coimbra

Anexo 27 - Escola de Música da Tuna Souselense - apresentações públicas (2013-2015)

	Data	Evento	Promotor	Local	Freguesia	Concelho	Distrito
2013	07/11	Magusto	Tuna Souselense	Sede da Tuna Souselense	UFSB	Coimbra	Coimbra
	21/12	Concerto de Natal	Tuna Souselense	CASS	UFSB	Coimbra	Coimbra
2014	11/01	Concerto de ano novo	CASS	CASS	UFSB	Coimbra	Coimbra
	15/02	Concerto temático: Música Clássica	Tuna Souselense	Biblioteca Anexa de Souselas	UFSB	Coimbra	Coimbra
	12/04	Concerto temático: Música Pop	Tuna Souselense	Biblioteca Anexa de Souselas	UFSB	Coimbra	Coimbra
	31/05	“Tasquinhas”	UFSB	Souselas	UFSB	Coimbra	Coimbra
	30/06	Audição dos alunos da escola de música	Tuna Souselense	Sede da Tuna Souselense	UFSB	Coimbra	Coimbra
	15/11	Magusto	Tuna Souselense	Sede da Tuna Souselense	UFSB	Coimbra	Coimbra
	22/11	Aniversário do Grupo de Teatro da Pampilhosa	Grupo de Teatro da Pampilhosa	Teatro da Pampilhosa	Pampilhosa	Mealhada	Aveiro
	21/12	Concerto de Natal	Tuna Souselense	CASS	UFSB	Coimbra	Coimbra
	07/03	Audição dos alunos da escola de música	Tuna Souselense	Sede da Tuna Souselense	UFSB	Coimbra	Coimbra
2015	21/11	Concerto comemorativo do 105.º Aniversário da Tuna Souselense	Tuna Souselense	CASS	UFSB	Coimbra	Coimbra

Anexo 28 - Mapa Genealógico da família Cação



Nota: Os nomes destacados correspondem a pessoas que colaboram ou colaboraram com a Tuna Souselense enquanto músicos ou enquanto membros dos Corpos Gerentes desta associação musical.

Anexo 29 - Obras musicais preparadas e apresentadas pela Tuna Souselense (2013-2015)

"Repertório Tradicional"	
Obra	Autor
<i>Azulão</i> ⁽¹⁾	Jaime Ovalle
<i>Balada de Outono</i>	José Afonso
<i>Canção do Mar</i> ⁽¹⁾	Ferrer Trindade (música) Frederico de Brito (letra)
<i>Coimbra é uma lição de amor</i>	Raul Ferrão (música) José Galhardo (letra)
<i>Dança dos Montanhese</i> s	Carlos Paredes
<i>Ler Devagar</i>	Júlio Pereira
<i>Marcha do Vapor</i>	Manuel Dias Soares
<i>Medley</i> ⁽²⁾	
<i>Mulher Rendeira</i>	Autor desconhecido
<i>Noite Serena</i>	José Neves Dória (música) Camilo Castelo Branco (letra)
<i>Olhos Negros</i>	Autor desconhecido
<i>Valsa Mondego</i>	Arnaldo Felício

"Repertório Erudito" (Canções Heroicas)	
Obra	Autor
<i>Acordai</i>	Fernando Lopes-Graça
<i>Canção do camponês</i>	
<i>Cantemos um novo dia</i>	
<i>Canto de Esperança</i>	
<i>Canto de Paz</i>	
<i>Convite</i>	
<i>Firmeza</i>	
<i>Jornada</i>	
<i>Mãe Pobre</i>	
<i>Ronda</i>	

⁽¹⁾ Obras preparadas para um concerto em conjunto com o *Coral Oás*is, de Sangalhos, apresentado nesta localidade no dia 21 de junho de 2014 e em Souselas no dia 26 de outubro de 2014, por ocasião da comemoração do 104.º aniversário da Tuna Souselense.

⁽²⁾ Trata-se de uma rapsódia de temas do repertório de tradição oral, vulgarizados por vários grupos etnográficos do Concelho de Coimbra. As peças que a constituem são "Um ar que lhe dá", "Alecrim Florido", "Onde vais, Maria dos Anjos?", "Negro Melro" e "Mazurca".

Anexo 30 - Composição dos Corpos Gerentes da Tuna Souselense (2012-2015)

		Biénio 2012-13	Biénio 2014-15
Mesa da Assembleia Geral	Presidente Vice-Presidente Secretário	Fernando Pais ^{(2) (3)} António Frango ⁽²⁾ Noémia Machado Lopes ⁽¹⁾	José Machado Lopes ⁽¹⁾ Carlos Cação ⁽¹⁾ Noémia Machado Lopes ⁽¹⁾
Direção	Presidente Vice-Presidente Secretário Tesoureiro Vogal 1º Suplente 2º Suplente	José Machado Lopes ⁽¹⁾ Patrícia Ferreira ⁽¹⁾ Paulo Veiga Martins ⁽²⁾ Francisco Borges ⁽²⁾ Joaquim Monteiro ⁽³⁾ Ana Rita Costa ⁽¹⁾ João de Almeida ⁽¹⁾	Fernando Sequeira ⁽¹⁾ Fernando Pais ^{(2) (3)} Paulo Veiga Martins ⁽²⁾ Cátia Carvalho ⁽²⁾ Fernando Marques ⁽¹⁾ Armando Cação ⁽¹⁾ Artur Santos ⁽²⁾
Conselho Fiscal	Presidente Secretário Relator Suplente	Adélia Frango ⁽¹⁾ Licínio Abreu ⁽¹⁾ Anabela Abreu ⁽²⁾ Fernando Sequeira ⁽¹⁾	Ana Rita Costa ⁽¹⁾ Licínio Abreu ⁽¹⁾ Anabela Abreu ⁽²⁾ João de Almeida ⁽¹⁾

⁽¹⁾ músico da Tuna Souselense

⁽²⁾ familiar de músico da Tuna Souselense

⁽³⁾ familiar de aluno da escola de música da Tuna Souselense